Otra revolución:

Fotografías de la ciudad de México, 1910-1918
Colección Ricardo Espinosa

Laura González Flores



Universidad Nacional Autónoma de México
México 2016

Otra revolución: Fotografías de la ciudad de México, 1910-1918. Colección Ricardo Espinosa

Resumen

Ver y comprender el pasado desde otra perspectiva y otra narrativa, ése es el legado de un ciudadano de nombre desconocido que fotografió la ciudad de México entre 1910 y 1918. La historia de este archivo hasta ahora inédito es doble: por un lado, constituye una narración de la vida privada de los ciudadanos durante esos años, y, por otro, vuelve visible los efectos que tuvieron los acontecimientos revolucionarios en la ciudad y en sus habitantes. Las imágenes ponen de manifiesto cómo la marmórea ciudad porfiriana de "Orden y progreso" se va transformando, con el tiempo, en la ciudad posrevolucionaria de cemento, caos y contrastes visuales. El valor excepcional de este conjunto de imágenes consiste no sólo en el registro de eventos de relevancia como las fiestas del Centenario, los destrozos de la Decena Trágica o la llegada de Villa y Zapata a la ciudad de México durante ese periodo, sino que constituye una visión distinta y significativa de ese momento: la del ciudadano común, que intenta organizar y dar sentido a los fuertes cambios en el espacio social mediante el uso de la fotografía.

Abstract

*Seeing and understanding the past from a different perspective and narrative frame; such is the legacy of an unidentified citizen, who photographed Mexico City between the years 1910 and 1918. Two sides of history are portrayed in these, up till now, unpublished records. On the one hand, they constitute a narration of the private life of Mexico's citizens during those years; on the other, they paint a clear picture of the effects that the revolutionary events had on the city and its inhabitants. The images depict how, post-revolution, Porfirio Diaz's marble city of "Order and Progress" ("*Orden y Progreso*"), eventually, became a city of cement, chaos, and visual contrasts. The exceptional value of this compendium of images lies not just in the recording of relevant events, such as: the celebrations commemorating the Independence's Centenary, the devastation caused by the* Decena Trágica*, or the arrival of Villa and Zapata to Mexico City during that period. Its value lies also in providing a different and significant vision of that time period; that of the everyday citizen, who, through photography, tries to organize and make sense of the drastic changes in the social scene.*

Otra Revolución:
fotografías de la ciudad de México, 1910-1918
Colección Ricardo Espinosa

Laura González Flores

Primera edición electrónica en epub: 2016, de acuerdo con la primera edición en papel de 2013

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS
Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria
Coyoacán, 04510, Ciudad de México

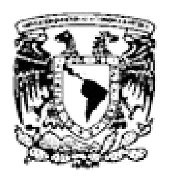
ISBN 978-607-02-8793-0

González Flores, Laura, *Otra Revolución: fotografías de la ciudad de México, 1910-1918* : colección Ricardo Espinosa / Laura González Flores ; con la colaboración de Miguel Ángel Berumen.
1 recurso electrónico
Libro epub
ISBN 978-607-02-8793-0
1. Periódicos mexicanos – Historia – Siglo XX. 2. Prensa – México – Historia – Siglo XX. 3. Nueva Era (periódico). I. Título. II. Serie.

Cómo citar:
González Flores, Laura, *Otra Revolución: fotografías de la ciudad de México, 1910-1918. Colección Ricardo Espinosa* (primera edición en formato epub), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2016.

OTRA REVOLUCIÓN:
FOTOGRAFÍAS DE LA CIUDAD DE MÉXICO, 1910-1918.
COLECCIÓN RICARDO ESPINOSA
Libro electrónico editado por el Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, se terminó de producir el 23 de diciembre de 2016.
La edición electrónica en formato epub 2.0 (16 MB) estuvo a cargo de Oscar Quintana Ángeles, Canterillo 39, colonia Ampliación Polvorilla, 09750, delegación Iztapalapa, Ciudad de México.
Participaron en la edición: Rosalba Cruz (edición del proyecto), Natzi Vilchis (edición técnica), Diana Higareda (pruebas de funcionalidad) y Carmen Fragano (administración de contenidos).

Hecho en México/*Made in Mexico*



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO 2016

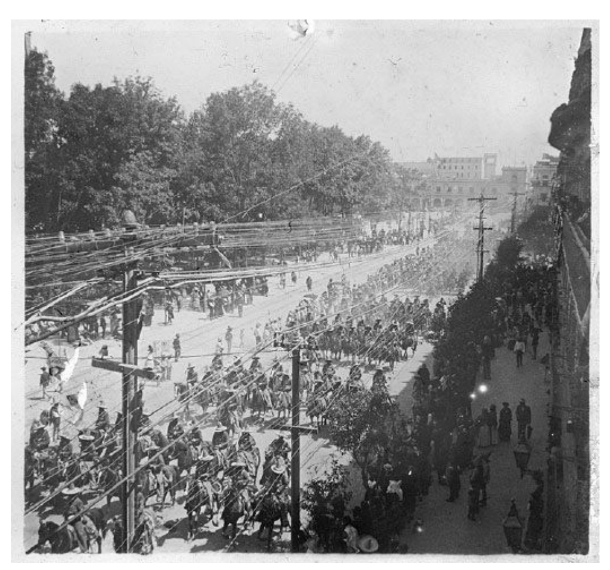
OTRA MIRADA, OTRA REVOLUCIÓN

[Ir al Contenido]

I. OTRA MIRADA, OTRA REVOLUCIÓN

APERTURA

Esta historia comienza como muchas otras: con unas fotografías viejas en unas cajas rezagadas en un rincón de alguna casa. A lo largo de casi 100 años, las cajas fueron pasando de mano en mano y, en el proceso, se olvidó la procedencia y el nombre del propietario original del archivo: un conjunto de casi 1 700 negativos y positivos en cristal, en su mayor parte, estereoscópicos. “Las fotos del tío Ángel”: así es como llegaron a manos de Ricardo Espinosa, el actual propietario del archivo. Con un nombre sin apellido.



Desfile del 5 de mayo de 1913,
Positivo estereoscópico en película de nitrocelulosa, cat. 00001

¿Quién habrá sido el tío Ángel? Espinosa recuerda que en la casa de su tía Refugio González de las Piedras, quien a su vez había heredado las fotografías de una tía de Chihuahua, Conchita Velasco o Velázquez, también había un baúl con trajes viejos: chalecos, gabanes y pantalones antiguos y “elegantes” como los que aparecen en las fotografías, con los que se disfrazaban él y su hermano de niños.

Ciertamente, el tipo de imágenes sugiere que el fotógrafo fue un miembro de la clase acomodada de finales del porfiriato. Alguien que pertenecía al círculo formado por la viuda, los hijos, los nietos y los yernos del doctor Rafael Lavista, eminencia de la medicina mexicana de finales del siglo XIX: un clan que aparece de manera recurrente en las fotografías del archivo, pero sin lazos evidentes con la familia de Espinosa.


2

Fotografia
negativos.

Febrero de 1910.

Cuadernillo autógrafo del fotógrafo, página 1

El archivo que da origen a este libro es mucho más que un álbum de familia: es una impresionante colección de imágenes de la ciudad de México y sus alrededores, así como de algunos viajes a Europa, producidas entre 1900 y 1921. Un elemento valiosísimo del archivo es un pequeño cuadernillo manuscrito por el fotógrafo en el que registra, caja por caja, todas las vistas realizadas entre febrero de 1910 y 1918. Siguiendo una lógica propia consistente con el espíritu de la cultura visual de su época, el fotógrafo ordena sus "vistas" según motivos iconográficos. Así, tanto las páginas del cuadernillo como el contenido de las cajas se corresponden con unidades temáticas o cronológicas tales como:

Casas particulares

Edificios públicos

Calles y plazas

Pasajes de la ciudad

Retratos y costumbres

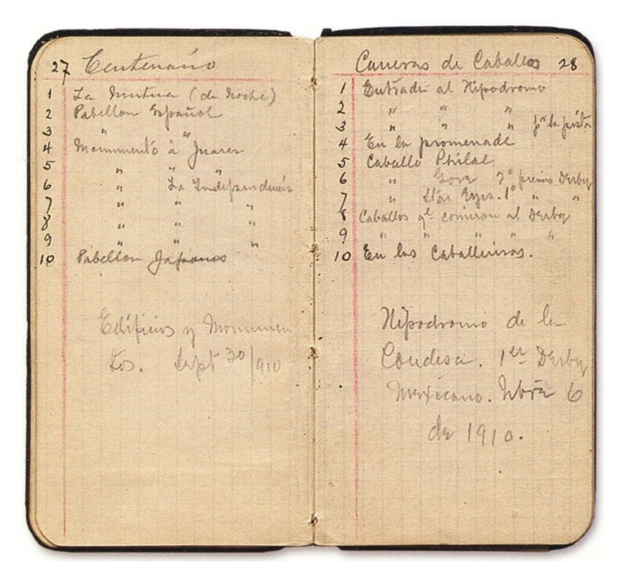
Iglesias

Alrededores

Toros

Hipódromo

Aviación


27 Centenario
1 La [illegible] (de noche)
2 Pabellón Español
3 " "
4 Monumento á Juarez
5 " " "
6 " La Independencia
7 " " "
8 " " "
9 " " "
10 Pabellón Japonés
Edificios y Monumentos. Sept 30 1910

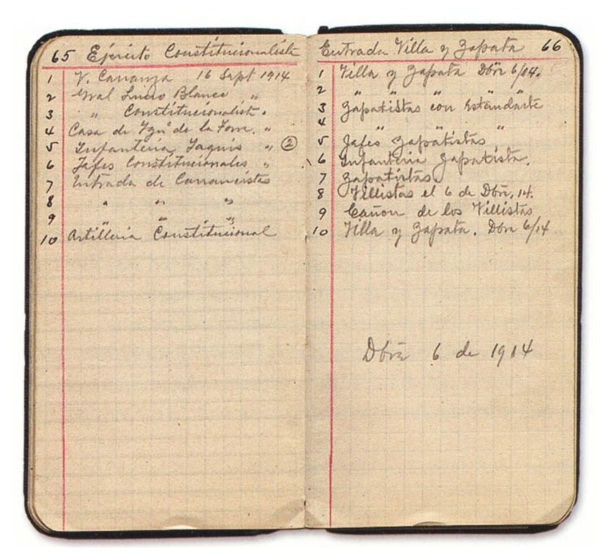
Carreras de Caballos 28
1 Entrada al Hipódromo
2 " " "
3 " " " [illegible]
4 En la promenade
5 Caballo Philal
6 " Gova 2º premio Derby
7 " Star Eyes 1º " "
8 Caballos q. corrieron al Derby
9 " " " "
10 En las Caballerizas.
Hipódromo de la Condesa. 1er Derby Mexicano. Nov. 6 de 1910.

Cuadernillo autógrafo del fotógrafo, páginas 27 y 28

55 Revolución F. Díaz
1 Casa Sra Scherer
2 " en la Calle de Aranda
3 Reloj de Bucareli
4 Arbol en la Alameda
5 Casa en la 4a Balderas
6 " Ave. Juarez y "
7 " Colón y Balderas
8 1a y 2a de Balderas
9 Casa Rinc. de S. Diego
10 Torre de S. Hipólito
De Febro 9 al 18 de 1913 destrozos por el Bombardeo

Revolución F. Díaz 56
1 Prisión de Santiago
2 " " "
3 Imprenta de Nueva Era
4 La Ciudadela frente y atrás
5 " " costado Sur
6 Ciudadela costado y frente
7 " Monumento á Morelos
8 Colegio Militar 5 Mayo 1913
9 Escuela Naval 5 " 1913
10 Artillería 5 " 1913
De Febro 9 al 18 de 1913 destrozos por el Bombardeo

Cuadernillo autógrafo del fotógrafo, páginas 55 y 56



65 Ejército Constitucionalista
1 V. Carranza 16 Sept 1914
2 Gral Lucio Blanco "
3 " Constitucionalist.
4 Casa de Ygn° de la Torre. "
5 Infantería Yaquis " ②
6 Jefes Constitucionales "
7 Entrada de Carrancistas
8 " " "
9 " " "
10 Artillería Constitucional

Entrada Villa y Zapata 66
1 Villa y Zapata Dbre 6/14.
2 " " " "
3 Zapatistas con estandarte
4 " " "
5 Jefes Zapatistas
6 Infantería Zapatista.
7 Zapatistas
8 Villistas el 6 de Dbre, 14.
9 Cañon de los Villistas
10 Villa y Zapata. Dbre 6/14

Dbre 6 de 1914

Cuadernillo autógrafo del fotógrafo, páginas 65 y 66

Hasta aquí, nuestro archivo manifiesta una intención convencional, similar a la de otras colecciones de fotografías de aficionado producidas en la ciudad de México en los primeros años del siglo XX, como la de placas de cristal del arquitecto Juárez Carrejo (1896 a 1913), [1] el acervo de fotografías en placa y estereoscópicas de Juan Antonio Azurmendi (1896 a 1900) [2] y la Colección Echevarría del Centro de Documentación de la Imagen de Santander (1902 a 1913). [3] Respecto a estos archivos, el nuestro ciertamente comparte algunos rasgos similares evidentes, como el interés por describir la ciudad y sus alrededores, por reflejar el valor de lo cotidiano sin adornos o ambages y por preservar, mediante la imagen, aquello que resultaba significativo en el momento. Sin embargo, a diferencia de los otros fondos, cuya producción se detiene antes o después de la Revolución (al emigrar sus autores de México a España,

como en el caso de Azurmendi o los Echevarría), el nuestro cubre un lapso de tiempo mayor, que incluye una parte relevante del periodo revolucionario. Lo excepcional de este archivo es su conjunción de temas que podrían considerarse arquetípicos de la fotografía familiar con otros de relevancia histórica, como:

Ejército mexicano

Centenario

Madero

Revolución de Félix Díaz

Cuerpo de voluntarios

Entrada de Villa y Zapata

Ejército Constituciona-lista

De la mezcla excepcional de temas de la vida pública y privada en un mismo archivo surgen varias interrogantes: ¿Ante qué tipo de fotógrafo (o fotógrafos) estamos? ¿Por qué un fotógrafo asociado a la oligarquía porfiriana estaría interesado en registrar los principales acontecimientos revolucionarios de la ciudad de México entre 1910 y 1918? ¿Por qué elegiría para ello el formato estereoscópico, que requería procesos especiales de visionado de las tomas, en lugar de positivos convencionales en papel, fáciles de enmarcar o de colocar en un álbum? ¿Quiénes eran los destinatarios de sus imágenes? ¿Con qué fin tomó estas fotografías? ¿Por qué si algunas de sus fotos adquirieron un valor histórico evidente, como las de la entrada de Zapata y

Villa, nunca las difundió públicamente?

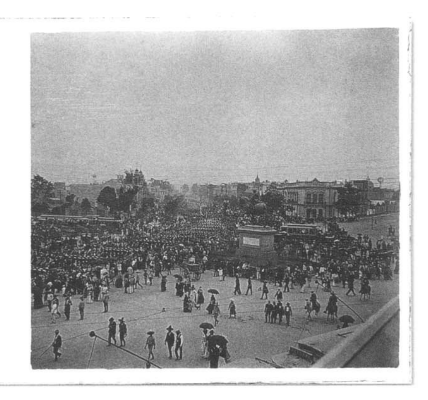


Hipódromo del Jockey Club en La Condesa, 1911.
Placa positiva estereoscópica en cristal

De las anteriores interrogantes, así como de otras que fueron apareciendo al estudiar mejor el archivo, surgió esta investigación: un viaje emocionante hacia el pasado de México y su capital a través de un cuadernillo manuscrito y 1 692 placas en cristal. [4] También comenzó a esbozarse la hipótesis que guía la selección de imágenes, el discurso textual y la estructura del libro: aquella que propone que las imágenes de este acervo representan una visión diferente, alternativa, única y excéntrica del periodo revolucionario en la ciudad de México. Entre el pasado y el futuro, lo privado y lo público, lo personal y lo histórico, este universo de fotografías estereoscópicas constituye un caso particularmente interesante para analizar, interpretar y difundir.

Acerca de la cuestión de nuestra interpretación de las imágenes; cabe hacer una salvedad: que si bien las imágenes tienen un indiscutible valor histórico, no es un sentido de

“verdad” histórica el que nos proponemos encontrar en ellas. [5] Si bien la fotografía mantiene un vínculo necesario e indiscutible con la realidad material, también es un producto cultural y, por lo tanto, simbólico. Por ende, el objetivo del análisis de las fotografías no se limita a la mera identificación de lo captado en ellas —se trate de personas, objetos o acontecimientos—, sino al papel que esos elementos desempeñan en la representación. A diferencia de los historiadores, que fundamentalmente utilizan las imágenes en su función documental para apoyar o ilustrar un discurso exegético del pasado a partir del análisis de testimonios y fuentes, los investigadores de las imágenes partimos de lo contenido en las fotografías para interpretarlas como construcciones narrativas de la realidad. Más allá de esclarecer lo representado en las imágenes, buscamos hacer una crítica de los modos de representación. Adicionalmente —y esto es fundamental en el caso de este acervo, que entendemos como un conjunto significativo de imágenes—, nos interesa abordar también el sentido del nexo entre una imagen y otra: en palabras de Carlo Ginzburg, encontrar el vínculo entre la huella y el hilo de la narración. [6]

Desfile de los festejos del Centenario, septiembre de 1910.
Positivo estereoscópico en película de nitrocelulosa, cat. 00000

Lo que suscita nuestro interés en el caso de este archivo es el estilo excéntrico y subjetivo mediante el cual nuestro fotógrafo desconocido representa una realidad social concreta en una época determinada. Si defendemos nuestra hipótesis de estas imágenes como una mirada diferente, es porque distinguimos en ellas un modo singular de ver y representar una temática urbana y revolucionaria que se ha reiterado hasta la saciedad, hasta convertirse en retórica y arquetipo (pensemos, por ejemplo, en las múltiples imágenes de revolucionarios con sombreros de paja de Casasola o en el retrato icónico de Emiliano Zapata de Brehme). [7] El reto que representan estas imágenes es el análisis distintivo y específico de su forma: un estilo elusivo e inestable, que muestra rasgos tanto de la práctica de aficionados como de la de reportaje, pero que no se identifica con ninguna de las dos.

La riqueza de este acervo se encuentra en algo más que la información contenida en las imágenes. Radica, sobre todo,

en su capacidad de propuesta *imaginaria* de la realidad testimoniada, en este caso, una época de quiebre en la historia del país y de la ciudad de México. Al trastocar los modos habituales de representación de los temas históricos y nacionales mediante un uso particular de los recursos fotográficos, nuestro autor pone en evidencia la estrechez y uniformidad de nuestro imaginario histórico. Más allá del valor estético —no necesariamente artístico— de sus fotografías, éstas resultan significativas porque amplían nuestro horizonte imaginario de la historia. Ahora describamos cómo lo hacen.

"E" DE ESTILO, ESTEREOSCOPÍA Y ESPECTÁCULO

Hemos sugerido que esa *otra mirada* implícita en las fotografías se asocia con el uso de los recursos fotográficos, en este caso, con la fotografía estereoscópica. Pero, ¿qué es la fotografía estereoscópica? Y, tratándose de nuestro tema, ¿qué implica su uso?

En primer lugar, hemos de subrayar lo evidente: la capacidad de la imagen estereoscópica (sea gráfica o fotográfica) de producir una ilusión de relieve o tercera dimensión. A diferencia de las imágenes producidas mediante el sistema de la perspectiva, que abstraen y racionalizan la profundidad visual mediante un código geométrico en dos dimensiones, las imágenes estereoscópicas aprovechan el principio de la visión

binocular, que produce la sensación de profundidad por medio del cruce simultáneo en el cerebro de las imágenes del ojo derecho y del izquierdo. Según David Brewster —inventor del caleidoscopio y del visor estereoscópico de prismas en 1844—, el fenómeno de la estereoscopía fue conocido desde la antigüedad por Euclides, Galeno, Della Porta y Leonardo, y no descubierto por Charles Wheatstone, quien construyó el primer estereoscopio de espejos, anterior al suyo de prismas. [8]

Brewster comenzó a vender su visor en Francia en 1850 a través del óptico J.B. Soleil y de su yerno Jules Dubosq, quien se encargó de la producción comercial del aparato. Y si bien la estereoscopía fue relativamente bien acogida en un principio por los daguerrotipistas, quienes adaptaron el visor a los estuches de daguerrotipos, no fue hasta la presentación del visor en la Exposición Universal de Londres de 1851, en el Palacio de Cristal, cuando la fotografía estereoscópica se volvió verdaderamente popular. [9] Con el surgimiento de nuevas técnicas como la albúmina y el colodión y, a partir de 1880, con la difusión comercial de las placas secas de gelatino-bromuro como las de nuestro acervo, la fotografía estereoscópica se convirtió en una costumbre de esparcimiento de salón popular entre las clases burguesas. Ya sea que se utilizaran visores de tarjetas, de placas o aparatos de visionado continuo de placas múltiples como el Taxiphote, [10] la contemplación de imágenes en relieve redundaba en la sensación inevitable de sorpresa en los

espectadores del siglo XIX, como describe un comentarista entre 1859 y 1863:

> El primer efecto de ver una buena fotografía a través del visor estereoscópico es una sorpresa tal que una pintura jamás ha podido producir. La mente siente el camino hacia las profundidades de la imagen. Las ramas de un árbol en el primer plano apuntan hacia adelante como si pudieran arañar nuestros ojos. El codo de una figura que converge hacia nosotros acaba convirtiéndose en una incomodidad. [11]

Podríamos decir, pues, que el propósito de la estereoscopía es producir imágenes *fantasmales*. Y, en verdad, el efecto de la imagen estereoscópica podría asimilarse al de las sombras fantasmales (*phantasmata*) que describe Platón en la *Alegoría de la caverna*: como imágenes ilusorias, sin sustancia verdadera, que producen en el espectador una falsa sensación de realidad. [12] La enorme diferencia, claro, es la tecnología involucrada: no es lo mismo la cueva semiiluminada que describe Platón que las imágenes altamente realistas o miméticas de la tecnología estereoscópica utilizada por nuestro fotógrafo.

Aunque en buena parte de la literatura sobre fotografía se comprende la capacidad mimética e indicial como una garantía de la veracidad de su imagen, la pulsión hacia la verosimilitud óptica se asocia, en la cultura moderna de finales del siglo XIX y principios del XX, con una señal del uso espectacular de la imagen: cuanto más “realista” sea una imagen, más *alucinante* —y no más documental— será ésta. La diferencia sustancial de las imágenes estereoscópicas respecto de las fotografías convencionales es su capacidad

incrementada de producción *sensorial* de ilusión. Como en el caso del cine, que sumerge al espectador en la imagen, la estereoscopía es fundamentalmente una forma imaginaria sensorial y envolvente.

Ésa es una de las razones que podría haber tenido nuestro fotógrafo para elegir el formato estereoscópico sobre los positivos convencionales de papel. Mientras que la fotografía sobre papel implica una distancia de visionado de la imagen y, por lo tanto, una distinción clara entre sujeto y objeto, observador y cosa observada, la estereoscopía implica una percepción inmersiva de la imagen: sólo aislándose del mundo y metiéndose virtualmente en la fotografía puede el espectador apreciar la imagen. Para apreciar la imagen estereoscópica, el espectador debe fundirse con el aparato de visión —el visor o gabinete Taxiphote— que se convierte en una especie de prótesis de la visión. Respecto a nuestro archivo, es importante aclarar que junto con las cajas no se encontró ningún aparato de visionado de las imágenes: probablemente éste se perdió o desapareció en las múltiples mudanzas de las cajas a lo largo del tiempo, o bien —sobre todo si el aparato era un Taxiphote— perteneció a otra persona y no al autor de las fotografías.

La experiencia del espectador de la fotografía convencional es, pues, radicalmente diferente de la del espectador de la imagen estereoscópica en el primer caso, la vivencia es de “observación”, mientras que en el segundo es

de “espectáculo”. La diferencia entre ambas formas de mirar la explica Jonathan Crary en los siguientes términos: *observar* no es mirar pasivamente, sino seguir una serie de normas dentro de un abanico limitado de posibilidades (de ahí que digamos que *observamos* las leyes). A diferencia del espectador, quien básicamente toma una posición receptiva, la mirada del observador sigue una serie de prescripciones: aunque aparentemente es libre y transparente, se encuentra asimilada a las prácticas discursivas, tecnológicas, sociales e institucionales de la cultura occidental moderna. A la praxis activa del “observador” Crary opone la recepción pasiva del “espectador”: un tipo de visión basado en el principio del placer más que en el de la razón. [13]

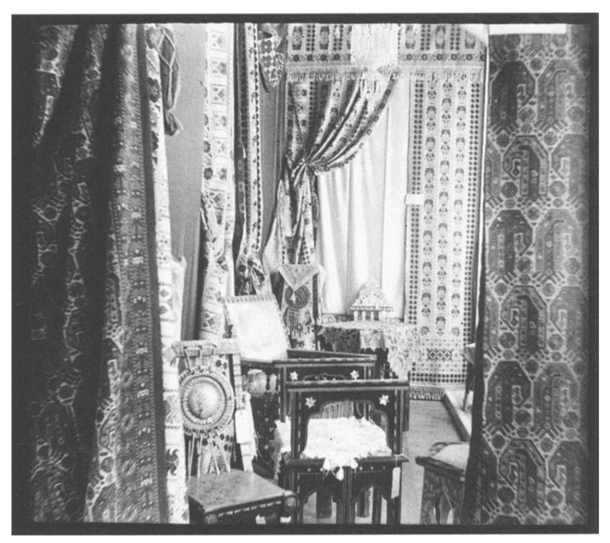
¿Qué tipo de visión se corresponde con las imágenes de nuestro archivo: la apreciación mental, racional y objetiva del observador o la percepción física, sensorial y subjetiva del espectador? Si bien es complicado atribuir una cualidad común a un conjunto tan diverso de imágenes, pensamos que nos encontramos ante la segunda opción, la de la visión asociada al espectáculo, la que predomina en el archivo. En tanto manifiesta plenamente las cualidades inmersivas de la tecnología estereoscópica —y, en buena medida, del cine y la cultura visual de la época—, la visión de nuestro fotógrafo está marcada por una cualidad espectacular. Si bien sus imágenes tienen indudablemente un valor documental, su cualidad predominante es la del placer visual: mirar y representar lo que se ofrece a la vista desde el gozo de la

forma y la textura.

Como sostiene Benjamin al explicar la diferencia entre el comportamiento del pintor y del fotógrafo, el primero observa una distancia natural para con su dato, mientras que el segundo, por el contrario, se adentra hondo en la "textura de los datos". [14] Esa concentración en la descripción material de las cosas está presente en muchas fotografías del archivo: en las vistas de los salones de exhibición de la Casa Mosler (*Casa Mosler, Salón dorado*, cat. 02008, o *Salón oriental*, cat. 02009), en los detalles fastuosos de los carros alegóricos del desfile comercial del Centenario (*Carro alegórico de El Paje*, caja 22, foto 8) o en el lujo aristocrático de los interiores de las casas de los delegados (*Casa de delegados*, cat. 29008). Si bien en este libro vemos las fotografías impresas y en visión monocular, ¿podríamos imaginar el efecto fascinante y seductor de estas imágenes de formas barrocas y ricas texturas en tercera dimensión? ¿No sería producir ese efecto —el de sumergirse visualmente en la superficie táctil del material— el que buscó nuestro fotógrafo?



Casa Mosler, Salón dorado, 1910, cat. 02008



Casa Mosler, Salón oriental, 1910, cat. 02009

Como otros archivos similares de la época, por ejemplo, el de Juan Antonio Azurmendi, que gira en torno a la construcción de su aristocrática casa en la calle de Sadi Carnot, éste busca describir la cultura material de la burguesía porfiriana. Y, al arribar la revolución, la fotografía

desempeña un papel igual, pero en sentido inverso: con una fascinación similar por los detalles describe la "textura" de los eventos y los efectos del movimiento revolucionario (caja 56, la *Revolución de F. Díaz*). Si estas fotografías son diferentes de las clásicas imágenes de Casasola, Brehme y otros *repórters* de la época, es porque ponen el acento en otra cosa: mientras que a los profesionales les interesa captar el acontecimiento según un código de legibilidad periodística (que, como sugiere Marion Gautreau, está íntimamente ligado a los intereses de la clase política dominante en turno), [15] nuestro fotógrafo utiliza sus imágenes como estadios de una travesía afectiva por el tiempo y el espacio. Y es a través de la suma de detalles, como en un *close up* de cine, como construye ese discurso.

Desde los inicios de la fotografía, esa fascinación por la descripción superficial de los detalles se asoció con la cultura de masas. Según los detractores de la fotografía, Charles Baudelaire el más conocido, las masas tendían a perderse en los detalles. También Walter Benjamin asocia la cualidad espectacular de los medios con la disipación implícita en el entretenimiento. Para Benjamin, espectáculo no supone continuidad en las ideas ni plantea alguna pregunta con seriedad: su percepción es "distraída" o inconsciente. [16]

Ciertamente, el modo de componer de nuestro fotógrafo se asocia a la mirada "distraída" que distingue al *flâneur* de Baudelaire y Benjamin. Esa visión inconsciente, que tiene

más que ver con el desplazamiento aleatorio del paseante por la ciudad que con la perspectiva aguzada del reportero, es la que está implícita en muchas de las fotos de esa ciudad de México del archivo. El efecto gráfico y sinestésico de las tomas nos da la sensación de que fueron tomadas al paso, al toparse el fotógrafo como por sorpresa con la situación dada: con Bucareli o el Paseo de la Reforma en lugar del Boulevard Haussmann, o con los pasajes del mercado Benito Juárez en lugar de los pasajes de París. El uso de la estereoscopía en la representación de estos lugares los transforma en un motivo espectacular: algo ante el cual el espectador de la placa estereoscópica se volverá a admirar, tal como lo hizo el fotógrafo-*flâneur* delante de la realidad.

Como explicaremos más adelante, la frescura de las fotografías es sólo una cualidad aparente de éstas: tanto el orden del cuadernillo como la simetría o dinamismo evidente de sus encuadres suponen una intención y una planeación cuidadosa de las imágenes. Si bien las tomas muestran muchos rasgos parecidos a los de la fotografía estereoscópica de la época, podemos distinguir una intención estilística propia en nuestro autor. Tanto es así, que podríamos afirmar que las fotografías no incluidas en el archivo —tanto las primeras tomas del archivo, las de París en 1900, como las últimas, que corresponderían a las hechas entre 1918 y 1921— podrían haber sido hechas por otro fotógrafo.

Nos referíamos anteriormente a la sorpresa del *flâneur* al

enfrentarse a la ciudad, el *shock* según Baudelaire. Como sugiere Benjamin (siguiendo nuevamente a Baudelaire), la mirada del *flâneur* es la de un extraño. Al igual que nuestro fotógrafo, busca perderse en la ciudad —y en la multitud— para encontrarse a sí mismo: "con la multitud, la ciudad tan pronto es paisaje como habitación". [17] La descripción de Benjamin podría aplicarse perfectamente a un espíritu dominante en nuestras imágenes, un conjunto híbrido y aleatorio de escenas de la vida privada y de la vida pública. Demostrando una capacidad de ubicuidad sorprendente de mezclarse con todo y con todos, nuestro *flâneur* mexicano aparece por igual en las aristocráticas casas de las familias Lavista, de la Arena o Jordá, en las *promenades* del Hipódromo, en la primera fila de los desfiles de militares revolucionarios o en los mercados y casas de vecindad populares. La movilidad de su cámara y —suponemos— también su aspecto le imprimen una especie de transparencia en una infinidad de situaciones. La dialéctica del callejeo por la ciudad supone un paseante-fotógrafo que mira todo y que, a pesar de que se sabe mirado por todos, en realidad es absolutamente ilocalizable: es el hombre de la multitud, un ser que "está en el umbral, tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa". [18] Un sujeto que, en definitiva, no se siente seguro en su propia sociedad. [19]

¿Podría lo anterior aplicarse a nuestro fotógrafo? Sospechamos que sí: porque, según observamos en las imágenes, nuestro autor de identidad desconocida parece

operar, como el *flâneur*, en un umbral entre clases sociales. Capaz de confundirse tanto con la clase alta como con la baja, se mueve por la ciudad mezclándose con la multitud y volviéndose invisible. Tiene algo —su cámara, sus fotos— que le sirve como contraseña de entrada; un algo que, de manera protésica, protege su verdadera identidad. Si hay algo sorprendente en sus fotografías es la disparidad de situaciones representadas en ellas. Correspondientes a los últimos meses del porfiriato y los primeros años del periodo revolucionario, las fotografías muestran una idéntica cercanía del fotógrafo con lo retratado. Apreciamos en ellas una situación paradójica: que pese a su aparente neutralidad documental, ésta no se deriva de un propósito informativo o testimonial (como la de los reporteros de la época, como las de Agustín Víctor Casasola, Manuel Ramos o Hugo Brehme), sino de una búsqueda afectiva y una intención espectacular. Pero, sobre todo, intuimos que el efecto gráfico de las fotos emana de un manejo particular, fluido y anodino de la cámara.

UNA CÁMARA ANODINA E INDIGNA

De 1880 a 1910 se da una verdadera revolución técnica en la fotografía: se reduce y perfecciona el mecanismo automático de las cámaras (por ejemplo, el mecanismo de escamoteo de las placas de cristal); se inventan las placas secas de gelatino-bromuro, que aumentan progresivamente su sensibilidad o velocidad de reacción; [20] se mejoran los lentes aplanáticos mediante su fabricación con el cristal de

Jena y se fabrican los primeros anastigmáticos "rápidos" y de ángulo abierto; [21] se introduce el papel de cloruro de plata para impresión con "luz de gas" (papel *velox*), y, sobre todo, se comienza a comercializar la "película" de rollo, primero con capa despegable (1888), luego transparente (1889) y, finalmente, de "cartucho" (hacia 1900). De todas estas innovaciones, la que cambia sustancialmente la historia de la fotografía es la invención de la película de celuloide, probablemente la mayor aportación de George Eastmann a los medios. El arrastre mecánico de la película dentro de la cámara no sólo hizo posible la invención de la cámara de rollo, sino, también, la concepción del cine. Así, durante los primeros años de la década de 1890 se realizan varios intentos exitosos de filmar y proyectar imágenes en movimiento; y para 1895, se presenta la primera película en México, utilizando el kinetoscopio de Edison. [22] En agosto del siguiente año, 1896, se realizan las primeras proyecciones públicas en nuestro país. [23]

En esos mismos años surgió en México un activo comercio fotográfico: desde 1895, la American Photo Supply, probablemente la más grande distribuidora de artículos fotográficos del país, comenzó a vender todo tipo de formatos de cámara y suplementos fotográficos para una variedad de usos profesionales y de aficionado. Hacia 1910, año en que empieza a registrar sus vistas en su cuadernillo nuestro autor, había una clara distinción entre la práctica fotográfica profesional y la de aficionados: la primera

suponía mayor calidad y dificultad de proceso, mientras que la segunda era considerada "fácil" y de menor calidad. Esta consideración despectiva de la fotografía de aficionados surge de la facilidad de manejo de las nuevas cámaras automáticas, que las volvía accesibles a un público general. Como se manifiesta en la publicidad de la época, los aparatos de mano, a diferencia de las relativamente complicadas cámaras profesionales, eran tan fáciles de operar que "hasta un niño o una mujer" podían utilizarlos. [24]



Anuncio de cámara estereoscópica, *El Fotógrafo Mexicano*, 1901

Tras esta devaluación de la fotografía de aficionado, paralela hasta cierto punto a la fobia benjaminiana de los medios espectaculares, yace el temor de los fotógrafos profesionales de la época a perder su papel protagonista como hacedores de imágenes: de repente, los clichés de los

aficionados *avanzados* empezaron a aparecer en las publicaciones al lado de los de los profesionales. Las críticas ya salían en los periódicos mexicanos poco después de que se iniciara la comercialización de las cámaras de aficionado:

> Pierden el dinero los fabricantes de libros de bolsillo y los fotógrafos titulados, porque ya no hay quien quiera retratarse de busto, ó apoyado en un tronco de árbol, navegando en un barquichuelo, correctamente uniformado, en traje de fantasía, en postura (tratándose de las damas) de ver huir un pichón mecánico de una jaula *renacimiento* o de llorar al pie de una cruz de cartón. [25]

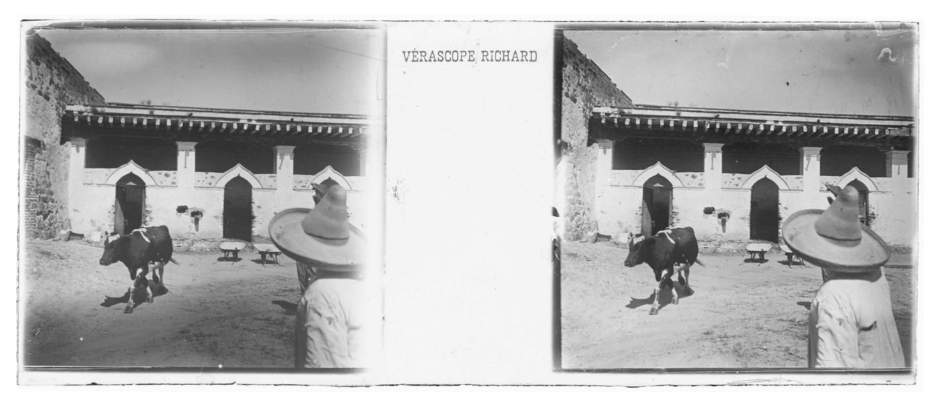
La diferencia sustancial de las cámaras de aficionado respecto de las profesionales era la sencillez de su manejo. Además de ser pequeñas y livianas —y, por ende, fáciles de transportar y operar a mano—, las cámaras hacían uso de las nuevas emulsiones de alta sensibilidad (placas secas o películas de celuloide al gelatino-bromuro) y de rapidísimos mecanismos de recarga del material sensible (por escamoteo de placas o arrastre de película). Y si bien esos mismos avances técnicos los podían compartir con las cámaras profesionales de reportaje (las réflex como la Graflex o las cámaras plegables de vistas portátiles), la diferencia sustancial era el peso del aparato: al requerir un negativo grande para la impresión de postales por contacto, o de una imagen de calidad para el fotograbado de medio tono, los profesionales prefirieron continuar utilizando el formato medio de 5 × 7 pulgadas. Además, aquellos que la sociedad reconocía como "artistas fotógrafos", como Heliodoro J. Gutiérrez, consideraban que las cámaras réflex y de pequeño

formato eran “indignas de su producción”. [26]

¿Cómo era la cámara *indigna* de nuestro fotógrafo? Junto con las placas y el cuadernillo, no se encontró cámara alguna: eso sí, se hallaron múltiples cajas de placas, tanto usadas como sin revelar, que éste utilizó. De éstas lo único que podemos comprobar es su tamaño, 45 × 107 mm (doble 4 × 4). Según esta información y de la imagen borrosa y remota del estuche de la cámara que cuelga de un árbol en unas tomas de un día de campo familiar que hemos fechado en 1921, suponemos que el aparato que se utilizó en las imágenes fue uno de los modelos de la cámara Vérascope que comercializó Jules Richard, uno de los primeros y mejores fabricantes de aparatos estereoscópicos, también inventor del Taxiphote.

Otra posibilidad es que el aparato fuera un Verograph, una cámara fabricada por E.P. Tiranty, muy similar a la Vérascope, pero más sofisticada y con una característica singular que se aplica a nuestro caso: además de usar un chasis de “empujar y jalar” para 12 placas de 45 × 107 mm, esta cámara se vendía con un chasis adicional para placas sencillas de autocromo. Esto explicaría la existencia en el archivo de una placa de autocromo, así como de cajas vacías para esta técnica. Una pista que confirma nuestra suposición es que las placas más antiguas del archivo —las de París en 1900, durante la Feria Universal— son placas Vérascope originales: así se comprueba por la marca visible entre los dos cuadros de los positivos estereoscópicos. Puesto que

ninguna de las dos marcas se comercializó en México hasta 1907, es muy probable que la cámara haya sido adquirida en París, durante el viaje de 1900 (si se tratase de la Vérascope).



Sin título, placa estereoscópica positiva con sello Vérascope Richard,
sin fecha, cat. 04009

Fuera una u otra cámara, las características eran similares: ambas eran rígidas y de metal cubierto de cuero. Su forma las hacía parecerse más a unos binoculares que a una cámara. La semejanza se hacía mayor por el modo de operación de la cámara: el enfoque era helicoidal, como el de los binoculares, y el encuadre se hacía mediante un visor a la altura de los ojos. Como se puede apreciar en varias tomas en las que se percibe en la imagen la sombra del fotógrafo, éste toma las fotos sosteniendo la cámara delante de su cara, a la altura de los ojos. Respecto a la óptica, la Verograph utilizaba dos lentes anastigmáticos Tessar, así como dos obturadores neumáticos sincronizados, con cinco velocidades del 1 al 5 equivalentes a 1/4, 1/8, 1/30, 1/60 y 1/100 de segundo. Aunque la publicidad anunciaba que ésta

podía disparar hasta 1/150 de segundo, la velocidad de obturación más consistente era la de 1/100 de segundo: en todo caso, un increíble recurso para un fotógrafo que quisiera capturar temas de “acción”.

Respecto a la captura de la acción instantánea, es notable el interés de nuestro fotógrafo por lograr tomas de sujetos en movimiento, como las fotos de coches en tránsito veloz (cats. 11003, 11008 y 11010), las tomas del globo volando sobre la ciudad de México (cats. 18001 y 18002) o las fotos de toros corriendo en el ruedo (cats. 54010a y b). Podríamos decir que, en estas circunstancias, el fotógrafo está probando los límites de su técnica. Mientras que en ocasiones el movimiento efectivamente queda detenido, algunas veces la toma sale ligeramente movida. Y si bien este efecto barrido era considerado en aquella época un error (inclusive por el fotógrafo, que no incluyó en el registro numerado de sus cajas las tomas demasiado borrosas), algunas de esas fotos movidas exhiben un gran poder estético.

De esas fotografías, quisiéramos destacar dos ejemplos: el primero, una imagen que cabría en la categoría de fotos movidas —un coche a gran velocidad en la Avenida Juárez— y que podría asimilarse a las fotografías de Lartigue de las carreras de coches en París. El segundo ejemplo es una escena callejera, tomada durante la semana santa de 1913: un retrato situacional de una niña de buena familia, bien vestida (seguramente, Conchita de la Arena), delante de unos puestos de judas en una calle del Centro Histórico.

Sujeto evidente del retrato, la niña posa detenida. De modo involuntario —y sin conciencia aparente de la presencia del fotógrafo— un niño de clase popular camina hacia ella, como alcanzándola. Su figura queda movida y a punto de tocar, en el encuadre, a la niña.



Puestos de judas, semana santa, 1913, cat. 57007

El contrapunto que se establece entre la figura precisa e inmóvil de la niña y la forma movida del niño de clase baja tiene un efecto semántico evidente. De manera involuntaria (Benjamin hablaría en este caso del "inconsciente óptico" implícito en la tecnología fotográfica), en el encuadre quedan enfrentadas dos figuras representativas de las facciones antagonistas de una revolución social que comenzaba a manifestarse de manera visible en la capital. Mientras que en la foto la clase aristócrata (personificada por la niña) se representa pasiva, la clase popular (simbolizada por el niño) encarna movimiento. Un elemento

adicional, en el fondo de la imagen, enriquece su sentido metafórico: la imagen de un estudio de fotografía que sirve como telón y marco de la escena y que se identifica mediante dos anuncios en los que se lee Fotografía Arriaga: uno sobre la puerta (justo arriba de la cabeza de los niños en el encuadre) y otro bajo los amplios ventanales de la azotea del edificio, donde evidentemente se había construido el estudio para aprovechar la iluminación natural, según la costumbre de la época. Rica y compleja en sus asociaciones simbólicas, esta imagen también sirve como alegoría de la importante función de la fotografía durante la Revolución: no sólo como testimonio de los violentos sucesos que estaban cambiando el rumbo político del país y de su capital (donde transcurre esta escena), sino, ya en el entorno privado, como medio de apropiación simbólica e intercambio afectivo entre quienes intencional o involuntariamente se vieron involucrados en esos acontecimientos.

La imagen anterior constituye un ejemplo metonímico del *leitmotiv* del archivo: el contraste o lucha de opuestos en la imagen. De la misma manera como en el caso anterior se representan dos figuras simbolizando fuerzas opuestas, en una parte importante de las fotografías del archivo se manifiesta una tensión similar. Al igual que en la figura de Jano, el dios del perfil doble, que mira simultáneamente hacia atrás y hacia adelante (es decir, hacia el pasado y el futuro), en las imágenes de este acervo se percibe una doble mirada. Como detenidas en el umbral del tiempo, justo en

un momento clave para la historia del país, las imágenes expresan tensión de valores y contradicción.

LA MIRADA DOBLE DE JANO: EL PASADO

Qué mejor analogía que la de Jano, el dios de los umbrales, las puertas, los inicios y los finales, para interpretar la energía contradictoria de este conjunto de fotos. Con sus dos caras, una viendo hacia el pasado y otra hacia el futuro, Jano simboliza la inevitable secuencia de destrucción y construcción implícita en el paso del tiempo.

Hacia el pasado, el conjunto de imágenes remite a la tradición de "vistas" de la ciudad de México y sus alrededores, publicadas en álbumes de grabado y litografía del siglo XIX, como *Monumentos de México, tomados del natural*, de Pedro Gualdi (1841), *México y sus alrededores*,de Casimiro Castro (1855-1856); *México pintoresco, artístico y monumental*, de Manuel Rivera Cambas (1880 y 1883), y el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*,de Antonio García Cubas (1885). En sus diferentes formatos, las láminas grabadas o litografiadas mantenían una íntima y no tan escondida relación con las fotografías de aquella época, como las publicadas por Désiré Charnay en el *Álbum fotográfico mexicano*, editado por Julio Michaud (1858), o por Alfred Briquet en el álbum *México monumental y pintoresco* (*ca.* 1883). [27] El intercambio de temas y formas compositivas en el siglo XIX es tan intenso que resulta difícil hablar de un carácter original de las imágenes: todas

resultan ser copias, transcripciones o citas, las unas de las otras.

La repetición temática de temas y perspectivas sugiere que su objetivo era sumarse a una misma retórica: aquella que construía un discurso imaginario reconocible en torno a la identidad del país naciente. En el caso de las imágenes de la capital, las vistas arquetípicas sirvieron para promover la idea de una urbe racional y civilizada y, posteriormente, durante el porfiriato, la de una ciudad plenamente moderna.

Este programa iconográfico también se aprovechó como promoción al turismo. Hacia el cambio de siglo, al introducirse el fotograbado comercial, también comienzan a publicarse las imágenes callejeras en periódicos, revistas ilustradas, almanaques y guías de turismo. Descendientes de las "guías de forasteros", como la de Juan Nepomuceno Almonte, de 1852, las guías turísticas de principios del siglo XX utilizan las imágenes para promover un nuevo tipo de turismo, el urbano. Hasta cierto punto, estas guías podrían entenderse como versiones masivas y accesibles de los álbumes de viajeros anteriores. Como sugiere S.G. Vázquez, autor de *México y sus alrededores. Guía descriptiva ilustrada*, de 1910, su intención es la de

> conocer personalmente lo que otros nos ponderan como raro ó como bello. Y es por esto que por lo que en cuanto se nos ofrece la oportunidad, nos despedimos de nuestros lugares y nos lanzamos con la retina ávida de proyectar cosas nuevas. [28]

En el prólogo de esa guía, Vázquez resume los tópicos del

texto y las ilustraciones: “las innumerables bellezas y reliquias históricas [...] los soberbios palacios, las suntuosas iglesias, los hermosísimos parques y lugares pintorescos”. Muchas fotografías de Guillermo Kahlo de esta guía —las vistas del Palacio Nacional, la Catedral, el Ayuntamiento, la Penitenciaría de Belén, el edificio de Correos, la Alameda y Chapultepec— encuentran un sorprendente eco en las imágenes de nuestro archivo.

Está claro que nos encontramos ante una tradición iconográfica bien definida que se fue fortaleciendo con la comercialización masiva que desencadenó el mejoramiento de las técnicas masivas de reproducción durante el siglo XIX: el grabado y la litografía (a inicios de siglo), la fotografía (desde mediados de siglo) y el fotograbado, la fotolitografía y la impresión de medio tono (en la última década del siglo). La fuerza de esa tradición iconográfica es tan persistente a inicios del siglo XX que nuestro fotógrafo la sigue: no sólo elige los mismos temas y motivos que las vistas del siglo XIX (la Catedral, el Palacio de Minería, la fuente del Salto del Agua o el Castillo de Chapultepec), sino, incluso, los mismos puntos de vista.

Tal es el caso de su vista aérea de la cascada del Molino de Flores en Texcoco (caja 31, foto 4), prácticamente, una reproducción de la litografía de Casimiro Castro del álbum *México y sus alrededores*, editado por Decaen en 1851-1856, y de la misma vista de Alfred Briquet publicada por Michaud

en 1883. Nuestro fotógrafo también emula a Briquet en su vista aérea del portal de Mercaderes tomada desde las torres de la Catedral (cat. 11009) y también coincide con Kahlo: la vista aérea del Palacio Nacional, también tomada desde lo alto de la Catedral (cat. 05010), se corresponde casi exactamente con la foto de Kahlo de la guía de Vázquez.

Más que copiar a Kahlo (lo cual es poco probable dada la simultaneidad de fechas de la publicación de la guía y el registro del cuadernillo), nuestro fotógrafo está repitiendo un ritual, una especie de "educación sentimental imaginaria" que, a su vez, consumaron otros fotógrafos anteriores a él: desde Pal Rosti, Désiré Charnay, William Henry Jackson o Alfred Briquet, hasta los fotógrafos desconocidos de las colecciones de estereoscópicas de Juárez Carrejo o Echevarría. Basta seguir los títulos que identifican cada caja (Edificios públicos, Calles y plazas, Pasajes de la ciudad, Iglesias, Alrededores…), así como las descripciones de sus fotos (Palacio Nacional, Chapultepec, Molino de Flores, El Caballito, fuente del Salto del Agua, Estatua de Carlos IV, Chimalistac…), para corroborar que nuestro fotógrafo no trabajó aleatoriamente sino siguiendo un plan que coincide con un repertorio clásico de representaciones de la ciudad de México.



Molino de Flores, sin fecha, cat. 0G012

Si el fotógrafo repite básicamente lo que otros han hecho, ¿cómo podemos defender el carácter particular de su mirada? La respuesta más simple es interpretar la repetición como un ejercicio de adquisición de destreza, familiarización y apropiación de la técnica fotográfica: nuestro fotógrafo repite las imágenes clásicas del imaginario urbano mexicano para demostrar su conocimiento y manejo particular de éste. Una respuesta más sutil es comprender la repetición como una clásica reacción al trauma: el individuo incurre en actos repetitivos cuando no puede hacer frente a algo. [29] Y eso puede darse en el acto neurótico tanto como en prácticas simbólicas: el sueño, la imaginación, la literatura o la fotografía. Pero si esto fuera así, ¿de qué trauma estaríamos hablando? ¿A qué pérdida se está enfrentando el fotógrafo?



Alfred Briquet, **Barranca y capilla del Molino de Flores**, ca. 1874. Colección Fototeca Manuel Toussaint, UNAM-IIE

Antes hemos supuesto que nuestro fotógrafo se encuentra en un umbral, apresado entre un pasado evanescente (las vistas del siglo XIX) y un futuro amenazante (la Revolución que comienza a hacerse visible en la capital). En su caso, la producción de imágenes retóricas sirve como medio de apropiación psíquica de un momento fugaz, de entretiempos. Conforme avanza el archivo, los temas amables de retratos familiares, vistas y celebraciones van desapareciendo y, poco a poco, van surgiendo las señas del conflicto: primero como indicios sutiles y, posteriormente, como señas claras del deterioro físico y la degradación social.

Un ejemplo de la manifestación sutil del conflicto lo encontramos en las fotografías del Palacio Nacional tomadas entre noviembre y diciembre de 1910, poco después de los festejos del Centenario (caja 30): muestran el edificio en un momento ficticio de perfecta calma antes de la tormenta. Otras imágenes adquieren un sentido similar, casi

premonitorio: las de la Prisión de Santiago: la primera, de 1910, poco antes del Centenario (cat. 05003); la segunda, de 1911, coincidente con la llegada de Madero a México y antes del encarcelamiento de Bernardo Reyes (cat. 36007), y la tercera, de 1913, con el edificio semidestruido después del bombardeo de la Decena Trágica (cat. 56002). Curiosamente, es la imagen intermedia, tomada poco después de la llegada de Madero a México, la que transmite una sensación de orden; lo hace a través de la fila de soldados perfectamente alineados delante de la prisión. Una imagen clásica de orden militar en un tiempo turbio.

En los ejemplos anteriores, la colocación de las imágenes en el orden del discurso de las cajas y el cuadernillo les imprime un sentido particular. En el caso de las fotografías de la Prisión de Santiago, también se construye la intepretación mediante el ordenamiento de las fotos según un contexto temporal narrativo.

En nuestro fotógrafo la repetición tiene una función simbólica: recompone mediante la reiteración voluntaria un orden y una estabilidad que percibe amenazados. ¿Qué es lo que el fotógrafo percibía que iba a ser destruido, en 1910 o 1911? Como sugiere Miguel Ángel Berumen, en las fotografías no cabe el futuro: somos nosotros, los que vemos las fotografías en retrospectiva, los que sabemos cómo termina la historia. Y, también, los que proyectamos ese conocimiento en nuestra interpretación de ellas. Pero el fotógrafo, en el tiempo en que tomó las primeras fotos (cajas

1 a 55), no podía saber lo que acontecería: su regodeo con los motivos del pasado probablemente no tiene que ver con la guerra civil por venir, sino con su duda ante la inestabilidad de ese presente. Porque, en realidad, sus fotos no son las del siglo XIX. En ellas, los motivos de antaño (las iglesias, los monumentos, los paisajes bucólicos) conviven con otros elementos disruptivos que modifican el encuadre y afectan el sentido de la foto, como los cables (de electricidad, del tranvía, del teléfono), las vías de tranvía, los anuncios publicitarios y los puestos ambulantes.

En las imágenes es notable el interés del fotógrafo por integrar estos inevitables signos de modernidad como elementos activos y significativos de la composición. La temática remite al siglo XIX, pero su forma, al XX. A diferencia de Kahlo, que encuadraba y editaba sus composiciones para disminuir en ellas la intrusión de esos elementos, nuestro fotógrafo demuestra una voluntad consciente de realizar una composición armónica con y a pesar de tales elementos. Ejemplo de esto son las series de fotografías de iglesias del archivo. Éstas recuerdan los encuadres convencionales de la tradición de vistas del siglo XIX, aunque hay algo en ellas que resulta chocante o perturbador: algún elemento disruptivo —un anuncio, un puesto ambulante, un poste de luz— que se sobrepone a la limpia descripción del alzado del edificio. El perfil reconocible de éste de las litografías, los grabados y las

fotografías del siglo XIX aparece trastocado por la aparición de elementos nuevos y ajenos a su imagen convencional: la foto de la fachada de la iglesia de la Soledad (cat. 41006), por ejemplo, se ve atravesada por un poste de luz en el primer plano; además, varios puestos ambulantes prácticamente ocultan su reja. En el caso de las vistas de la Basílica de Guadalupe (cat. 54003) y del Templo de San Diego (cat. 45004), del que sólo se ven las torres, la representación del edificio religioso pasa a un plano secundario. El motivo principal parece ser, en el primer caso, el tranvía y, en el segundo, la extensión vacía de la calle de San Diego, sólo interrumpida por un transeúnte solitario y un automóvil estacionado frente a las lujosas casas neoclásicas y de estilo francés.

Otro ejemplo relevante del uso de elementos disruptivos en las vistas de composición clásica es la fotografía de la infantería desplegada a lo largo de la calle San Juan de Dios, hoy Hidalgo (cat. 14010). Mientras que del lado izquierdo la línea de fuga se forma con el perfil de los edificios y las torres de San Juan de Dios y la Santa Veracruz, del lado derecho la perspectiva se construye mediante las vías del tren, los postes de luz, los cables de electricidad y tranvía y una sutil sombra de otro poste de luz que cruza la imagen diagonalmente y en sentido opuesto. La contraposición de elementos es clara, pero también sugerente: no sólo quedan limpiamente separados el pasado y el presente en lados opuestos de la foto (el izquierdo como orden y el derecho

como progreso), sino representados como fuerzas antagónicas. A la elegancia y el orden de los soldados, el fotógrafo opone el avance incierto de las figuras de la derecha: un empleado o burócrata de clase media y, detrás de él, varios trabajadores de origen campesino, con sombrero de paja y jorongo.

A diferencia de los fotógrafos costumbristas del siglo XIX, nuestro autor no tipifica ni hace un juicio moral sobre las clases bajas. Aunque sí muestra su interés por ellas, no las ve con condescendencia burguesa ni como un lastre; más bien, las incluye como parte de lo representable de la ciudad, en igualdad de condiciones con otros elementos de la foto. En este sentido, su representación de lo social apunta más hacia el futuro revolucionario que al pasado porfiriano. Aunque la primera parte del acervo muestra una concentración en las actividades sociales de las familias aristocráticas porfirianas, la representación social se vuelve más híbrida al comenzar el registro de los acontecimientos del periodo revolucionario. En éstas los grupos sociales se representan como mixtos y en un mismo plano de visión. Una característica de las fotos en que se percibe eso es la variedad de sombreros. Al lado de los sombreros de paja de ala ancha y de charro que asociamos al revolucionario arquetípico, vemos una infinidad de sombreros: diferentes versiones en merino, fieltro y jipi de los charros, de bola, borsalinos, *canotiers* de paja, panamás, morrongos impermeables, boinas y cachuchas. A diferencia de muchas

fotografías de la Revolución que conocemos, en las de este archivo no se da una disyunción en el nivel visual entre los personajes que significan poder (*i.e.*, los líderes de la revolución) y las masas que los siguen. Aunque en las fotografías se perciben las diferencias sociales, en las imágenes todos los personajes aparecen integrados en un mismo horizonte visual. Todos son partícipes de la acción: incluso los espectadores que, a través de la representación de su identidad y clase particular, parecen negarse a ser reducidos a una masa amorfa. Si algo distingue a nuestro fotógrafo es la capacidad de encontrar detalle en la multitud y no de representar colectivamente al pueblo como masa. Su visión es la de un ciudadano cualquiera que, en el nivel de la calle, ve los acontecimientos públicos desde una perspectiva periférica. No busca, como los reporteros profesionales, centrar a sus motivos para darles protagonismo. En sus fotos, es claro que no trabaja para ellos.





Anuncios de sombreros, 1910

¿Habría podido tomar un aristócrata porfirista esas fotos del periodo revolucionario? Mientras que en una primera revisión del material dábamos por sentado el origen aristocrático de nuestro fotógrafo (sobre todo, en razón de su cercanía y acceso a círculos elitistas de fines del porfiriato), al analizar las imágenes con detenimiento comenzamos a desarrollar la hipótesis alternativa de un fotógrafo en el umbral entre clases sociales. Como Jano, este personaje dirige una de sus caras hacia la aristocracia burguesa y la otra hacia las clases medias y bajas. Dejemos esta discusión para el final ("Apostilla: El misterio de la identidad del fotógrafo"). Aún nos falta describir la cara de Jano que ve hacia el futuro.

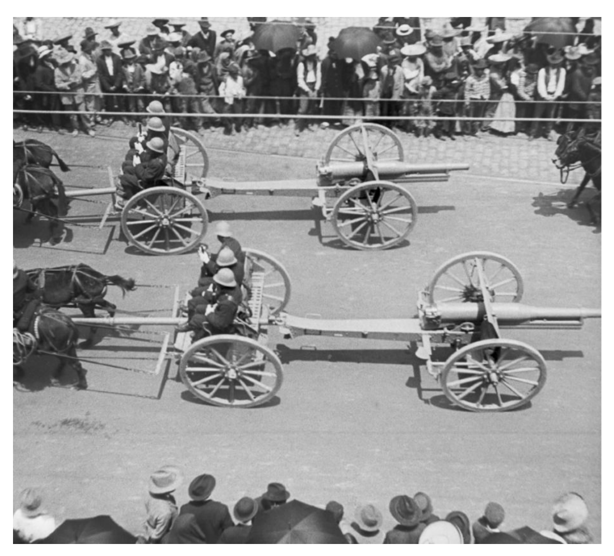
EL FUTURO

La intensa transformación de las grandes urbes en los

últimos años del siglo XIX tiene como consecuencia la transformación de la cultura visual de la época. [30] En México, esta revolución de lo visual coincide con la tercera década del régimen porfirista, de 1900 a 1910, cuando se inicia la ampliación y renovación de la ciudad para los festejos del Centenario. En lo fotográfico, es simultánea a la comercialización de las placas secas, a la popularización de tecnologías de aficionado y a la difusión de tarjetas postales y estereoscópicas. En esos años aparece en nuestro país un visor estereoscópico "tipo mexicano": un aparato con un mango que permitía sostenerlo con las manos y que resultaba muy propio para el convivio de salón entre catrines y señoritas. [31]

En esa época no sólo empiezan a proliferar las fotografías callejeras y de exteriores, sino a llenarse el encuadre con una multitud de personas y vehículos de distintos tipos, que comparten el tránsito vial con una variedad de animales de transporte y carga. A diferencia de las vistas esquemáticas de lugares pintorescos y tipos urbanos hechas a partir de la década de 1880 que tenían un ángulo relativamente cerrado (y, por ello, una concentración en uno o dos sujetos en primer plano), las fotografías hechas mediante cámaras portátiles en los albores del siglo XX empiezan a reflejar el caos y la velocidad de la ciudad moderna. Y a pesar de que a muchas de estas cámaras podía adaptárseles lentes de ángulo más abierto, los encuadres comenzaron a verse limitados y saturados. En consecuencia, no sólo la visión

física, sino la de los aparatos, se ve rebasada con la multitud de estímulos.



Artillería, 5 de mayo de 1913, detalle cat. 56010

¿Qué mejor recurso para responder a ese exceso de estímulos visuales que la fotografía? Instantánea y automática, la práctica fotográfica de aficionados constituía un medio inigualable para captar la esencia de la ciudad cambiante. Pequeña, ubicua y modesta, prácticamente pasaba inadvertida. Y llegaba a todos lados: a lo público y lo privado, a lo bajo y lo alto, a lo relevante y lo trivial. Todo podía quedar atrapado en una fotografía, como describe una columna editorial de la época:

> Se prefiere la efigie tomada en la calle, en el patio de la casa, al aire libre [...] Hay aficionados que se dedican a instantanear perros; otros, gatos, únicamente; éstos caballos; los de más allá jumentos [...] —A ver tú, vamos a sacar á la cocinera torciéndoles el pescuezo a un pollo. —¡Espléndido asunto! Espérate, los saco, los saco á esos dos pelados machete en mano. [...] Huelga decir que no hay paisaje, edificio, belleza titulada, mendigo popular ó tipo

humorístico que no haya desfilado enfrente del objetivo. [32]

La extraordinaria movilidad de la cámara portátil no sólo amplió el repertorio, sino la sintaxis de lo fotografiable. Como puede apreciarse en muchas fotos del archivo, la composición responde a un orden aleatorio de los elementos producido por el veloz modo de encuadrar del fotógrafo. En ese sentido, las cámaras de aficionado llevaban ventaja a las profesionales: no sólo llegaban fácilmente a cualquier sitio, sino que se operaban de manera verdaderamente instantánea.

En nuestro archivo, esa movilidad y agilidad del fotógrafo se aprecia sobre todo en las secuencias de fotografías de los desfiles comercial e histórico del Centenario, así como en las tomas de la entrada de Zapata y Villa a la ciudad de México. En las imágenes es evidente que el desplazamiento y la toma de fotografías se hicieron muy rápido: el tiempo de jalar y empujar el fotógrafo el chasis de su cámara, que podía contener hasta 12 placas negativas. Un ejemplo que demuestra la capacidad instantánea de reacción de nuestro fotógrafo ante un evento imprevisto son las dos placas que representan el coche de caballos de la actriz Lydia Rostow en la calle San Francisco. En la primera placa (cat. 49010a), el coche está en el centro de la calle y la actriz voltea irreflexivamente hacia el fotógrafo. Segundos después, cuando el coche ya llegó a la esquina de San Francisco y Santa Isabel (hoy Madero y Eje Central), justo enfrente de la plaza Guardiola, el fotógrafo toma una segunda placa en la

que la actriz aparece cubriéndose la cara (Lydia Rostow, cat. 49010b).





Lydia Rostow, 1912, cat. 49010a y b

Respecto a lo anterior, cabe señalar que ningún fotógrafo de prensa de la época hubiera podido captar estos momentos en secuencia con una cámara profesional, por muy ligera que ésta hubiera sido. En el caso de nuestro fotógrafo, la cámara era relativamente pequeña, por lo que pudo preparar la siguiente toma y disparar mientras caminaba siguiendo el carruaje. Una segunda observación es que el sujeto retratado —en este caso, Lydia Rostow— reacciona a la cámara cubriéndose el rostro. Como sugiere Lynda Nead, la popularización de las cámaras de aficionado no sólo llevó a la fotografía a casi todos los rincones del planeta, sino que cambió la actitud del público ante la toma espontánea: desde mediados de 1880 se había comenzado a discutir la problemática cuestión del carácter intrusivo de la cámara. [33] Como la palabra con la que Eastmann había bautizado su línea de cámaras instantáneas, *kodak* —una palabra “tersa

y abrupta, con dos consonantes en cada extremo, [...] que truena como un obturador de cámara en tu cara”—, [34] las tomas instantáneas detonan “en la cara” del retratado: de ahí su mueca imprevista y su gesto no planeado.

Esos gestos imprevistos, capturados gracias a la rapidez de reacción del fotógrafo y a la instantaneidad de la técnica, son los que apreciamos en las fotografías del archivo: en la pequeña cara del infante callejero que se asoma a la cámara, transformando la clásica vista de la plaza Guardiola, enmarcada por la casa Escandón o “de los perros” y la “Casa de los Azulejos” al fondo (cat. 02001b), o los niños corriendo delante del carruaje de Porfirio Díaz por un Paseo de la Reforma desierto (cat. 15006). Y si las tomas de Gaona (cat. 00013) o el hijo de Luis Jordá toreando (cat. 13004) resultan un prodigio de instantaneidad, mayor valor tienen aquellas en las que tal cualidad imprime un giro sutil a la historia: por ejemplo, la placa en que un personaje elegante, de borsalino y en primer plano actúa como un contrapunto con las pequeñas figuras de Villa y Zapata en el fondo del encuadre (cat. 00003), o aquella otra en la que un zapatista de sombrero de paja y ropas raídas irrumpe en el centro del cuadro delante de los jinetes zapatistas que llevan el estandarte de la Virgen de Guadalupe (cat. 66003).

En las imágenes anteriores, los detalles de la acción son bien visibles. A diferencia de las vistas cinematográficas de estos eventos, que nos maravillan por su movimiento pero nos dejan insatisfechos por su paso fugaz (queremos, como

el transeúnte de principios del siglo XX, pausar su movimiento para poder ver con detenimiento), podemos regodearnos en el detalle del movimiento detenido. No son, como las fotografías de la prensa, fotografías orquestadas, calculadas o posadas. Aun ligeramente movidas nos resultan fascinantes: inmersos en la retórica de la instantánea, en su potente efecto gráfico y hasta cierto punto aleatorio, nos sentimos partícipes de la acción representada.

Varias veces hemos señalado ya los vínculos de la fotografía estereoscópica y la cinematografía, incluso más evidentes que la estereoscopía con la fotografía de prensa. Tal cercanía se basa, como hemos sugerido antes, en la capacidad espectacular de ambos medios: "espectros luminosos" y de "bulto", ambos tipos de imagen requieren una percepción inmersiva del espectador y, por lo tanto, su participación subjetiva en la escena. Sin embargo, hay otra similitud con el cine que atañe a la doble cara de Jano: mientras que una parte de sus imágenes —las que describen el "escenario" de la acción— ve hacia la tradición iconográfica del pasado, la otra parte —la que describe la trama de los acontecimientos— ve hacia el futuro, hacia el nuevo medio que es el cine. Esta visión parece contradictoria sólo aparentemente: porque, en realidad, ambas tradiciones (la de las vistas grabadas y las nuevas vistas cinematográficas) estaban ligadas íntimamente. Al nacer el cine, no había una noción de lenguaje fílmico: lo que se mostraba en la pantalla eran "escenas solas, aisladas, vistas

de objetos en movimiento”. [35] De ahí el nombre de vistas o “pinturas animadas”.

Un ejemplo de esta relación son los temas de las proyecciones de linterna mágica presentadas en Puebla a mediados del siglo XIX en el espectáculo llamado “Exposición de vistas en el gran viaje pintoresco”. Prácticamente todos coincidían con los temas de las vistas litográficas y fotográficas de la época: *La plaza y catedral de México* se mostraba, por ejemplo, junto con *La hermosa plaza de Pisa en la Toscana* o *La pirámide de Egipto.* [36] Temas similares serán los que presenten en los primeros espectáculos de cinematógrafo, muchos de los cuales se hicieron en exhibiciones combinadas con proyecciones de linterna mágica. De aquí que las primeras películas mostraran temas y puntos de vista análogos a los de la tradición litográfica: lugares pintorescos, panoramas de ciudades, monumentos importantes y acontecimientos triviales en los que se realzaba la capacidad de verismo del cine (un tren entrando en una estación o un hombre tirando una pared, por ejemplo).

En estos espectáculos se combinaban temas que no tenían otra relación entre sí más que la técnica que las había originado. La capilla sepulcral de Guillermo Tell en Suiza podía proyectarse, por ejemplo, junto con la destrucción de San Francisco por el temblor. Hacia mediados de la primera década del siglo comenzarán a producirse y distribuirse películas filmadas en México. [37]

El cine como el automóvil, el tranvía eléctrico, el telégrafo, el fonógrafo, el teléfono y el grabado en medio tono transforma radicalmente la experiencia perceptiva de los habitantes de la ciudad: no sólo se tenía la sensación de mayor rapidez y facilidad de la comunicación, sino de mayor veracidad de ésta. Tenían eso que los griegos llamaban *enárgeia*: vividez, presencia manifiesta. Una descripción en la que nada resulta superfluo.

Y si bien los nuevos espectadores del cine se fascinan con historias de ficción, también se sorprenden por igual al contemplar acontecimientos que involucraban a personajes públicos. En la misma época en que nuestro fotógrafo empieza su archivo, aparecen en los periódicos mexicanos algunos ensayos que alaban las virtudes del "periodismo animado" y que aseguran que "pronto funcionará en América" tal formato. [38] En realidad, a esas alturas el periodismo cinematográfico ya se había comenzado a difundir en el país. Por ejemplo, en 1906 se habían filmado las fiestas presidenciales en Mérida, en las cuales el dictador figuraba evidentemente como protagonista, según se observa en los títulos de las vistas: "La comisión que recibió al señor general Díaz" (vista 6), "El pueblo de Progreso aclamando al presidente" (vistas 9 y 10), la "Visita del señor general Díaz al instituto del estado" (vistas 20 y 21), y así sucesivamente. [39]

¿No encontramos una extraña similitud entre este tipo de vistas cinematográficas que centran su interés en la

representación fugaz de un acontecimiento público y las tomas de nuestro archivo? No sólo su intención de capturar ese instante para conservarlo en película y verlo con detenimiento después, sino también su temática, es extraordinariamente similar al del cine de la época. Si comparamos las fotos de su archivo con las vistas incluidas en programas de cine de los hermanos Lumière, a los que nuestro fotógrafo pudo haber asistido como espectador, encontraremos un sorprendente paralelismo de temas: la vista cinematográfica de los "Rurales mexicanos al galope" se correspondería con la fotografía de los rurales del 16 de septiembre de 1911. [40] Otros ejemplos son: la película de la "Llegada de los toreros a la Plaza de Madrid", que equivale a la foto que representa la salida de cuadrillas de la Beneficencia de Gaona (cat. 03006); la del "Ejercicio a la bayoneta por los alumnos del Colegio Militar de Chapultepec", con la foto del Regimiento de Caballería (cat. 01009), y la vista de "La artillería de marina", con las fotos de los marinos argentinos (cat. 24002) y alemanes (cat. 24001) durante los desfiles del 15 de septiembre.

Sea en el registro de una escena trivial, como la de los clavadistas en la Alberca Pane, de la cual también existe una vista cinematográfica, o un evento de trascendencia histórica, como las entradas de Madero, Villa y Zapata a la ciudad de México, nuestro fotógrafo coincide de manera pasmosa con la perspectiva del cine. No sólo está familiarizado con la técnica y los modos más innovadores de

la fotografía de su tiempo, sino con la cultura visual de su época: una tradición imaginaria que, como él, se encontraba en un momento de transición. Ante los acontecimientos importantes, reaccionará de manera *visual* similar a la de los fotógrafos-*repórters* como Casasola y de los cineastas como Toscano: como ellos, intentará construir un discurso afectivo e imaginario reconocible. La diferencia de nuestro fotógrafo con los reporteros profesionales es la escasa relación de la imagen con las codificaciones que exigía el poder político. A nuestro fotógrafo simplemente no le interesará poner al político en el centro de la foto.

La influencia del cine en nuestro fotógrafo también es perceptible en otra característica de las imágenes: el uso consciente de recursos de edición y secuencia narrativa. Más sofisticado que otros fotógrafos aficionados que registran aleatoriamente lo que acontece ante ellos, nuestro fotógrafo planea cuidadosamente sus tomas, en ocasiones, realizando varias de éstas para dar una mejor idea de su tema. A veces, la producción de secuencias tiene como objetivo la narración de una historia a través de una secuencia temporal, como la recogida de pasaje y elevación del globo cautivo por encima de los techos del Centro Histórico, o como la descripción del viaje de paseo de los capitalinos a Xochimilco desde el mismo. Para construir una narración coherente de ese recorrido, nuestro autor realiza imágenes sucesivas del canal de la Viga, del de Ixtacalco, de los canales de Xochimilco (con distintos tipos de lanchas de motor o trajineras) y de los

embarcaderos en el punto de destino (caja 17).

A nuestro fotógrafo también le interesa producir una versión alternativa del mismo recorrido, pero por tranvía y tren, por lo que en otras imágenes, dispersas en las cajas 4, 6 y 17, hace un registro exhaustivo de los motivos asociados a ese tema, entre ellos de la estación de Huipulco (cat. 06005), la Hacienda de Coapa (el tren, cat. 06004) y la estación de trenes de Xochimilco (cat. 04006). El sentido de planeación de la imagen a lo largo del tiempo es evidente en las anteriores fotografías: si bien muchas se hicieron en distintos meses durante el mismo año, 1910, se observa en todas la intención de formar parte de un conjunto temático e iconográfico coherente en el tiempo.

En relación con la descripción de acontecimientos históricos, el fotógrafo utiliza una estrategia similar a la anterior: produce, ordena y encadena sus foto-*stills* de modo que en el conjunto se distinga una historia. Ciertamente, en sus historias fotográficas, como en las de Salvador Toscano en sus películas, la narración es elíptica: aunque la historia logra armarse con base en "cuadros" espectaculares reconocibles, su eficiencia argumental es relativa. Es sólo a través del visionado secuencial (el de la proyección de las imágenes en el proyector de cine o a través del Taxiphote) y mediante el llenado de los huecos del argumento por parte del espectador como puede éste comprender la historia. La enorme diferencia entre ambos modos de narración es perceptiva: si bien la cinematografía y la estereoscopía

producen un similar efecto de sorpresa ante la cualidad fantasmal de la imagen producida, en el primer caso por el relieve, y en el segundo, por el movimiento. Pero es ante las imágenes fijas donde podemos regodearnos en los detalles. El cine va demasiado rápido y una vez que hemos fijado nuestra atención en algo —generalmente el motivo o sujeto principal de la acción—, éste ha sido sustituido por otro.

Este punto nos lleva a una cuestión de singular importancia en relación con el valor de la fotografía. Es justo en la época que describimos cuando, merced a su precisión tecnológica, empieza a utilizarse la fotografía como un medio para revelar información significativa a través de los detalles. La cámara no sólo sirve para ver, sino para entender mejor la realidad. En esa época la fotografía se consideraba un recurso científico e intelectual, que podía crear o estimular "la facultad de observación atenta y de investigación en alto grado". [41] Como se observa en algunas imágenes, la relación entre éstas no es de secuencia temporal, sino de edición *espacial*: el fotógrafo busca describir una escena a través de distintos ángulos de vista para comprenderla mejor. Un ejemplo singular de esta estrategia es la descripción de la vecindad "antigua" de dos placas de la caja 12: la primera placa (cat. 12009) la muestra desde el nivel del piso (y desde el umbral de la puerta que da a la calle) y la segunda (cat. 12010), desde una perspectiva en un contrapicado extremo.

¿Podría tratarse esta última de una fotografía hecha desde

un globo cautivo? Tanto por la altura a que debió tomarse la foto como por la localización de la vecindad, que no parece cercana a un edificio alto, pensamos que así fue. Estaríamos entonces ante un rarísimo ejemplo de fotografía aérea tomada desde un globo, probablemente una de las pocas que existen de la ciudad de México. Pero estas fotografías tienen un valor adicional: no sólo se vinculan las dos imágenes entre sí, sino con otra que resulta análoga a la primera toma y que representa una vecindad "moderna" (cat. 12008). Compuesta con una estructura geométrica idéntica a la de la vecindad antigua, esta fotografía parece tener como objetivo hacer comprender al espectador el efecto del progreso y la modernización urbana. Sin hacer necesariamente un juicio ético sobre las condiciones infrahumanas de la primera forma de habitación (que, desgraciadamente, era la que predominaba en el extrarradio de la ciudad), simplemente expone el valor alternativo del concepto moderno de la habitación vecinal.

Hasta aquí hemos hablado de tramas de espacio y tiempo, pero ¿qué hay de los personajes retratados, los *protagonistas* de la acción?

ACTORES

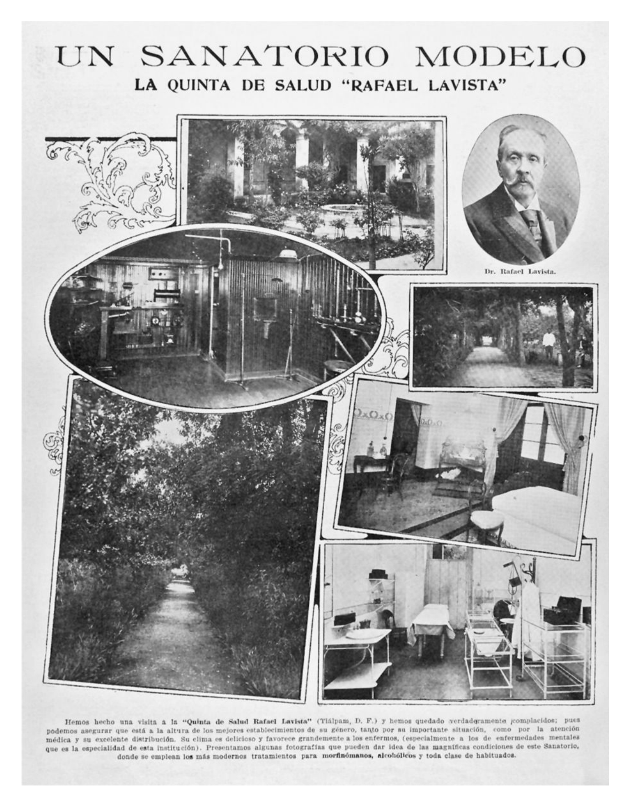
Otra característica de las fotografías que subraya su cercanía con el cine es la calidad histriónica de los retratos. De manera opuesta a quien es sorprendido por la cámara en la calle (como el caso de Lydia Rostow que hemos discutido

antes), los protagonistas de las fotos del archivo responden positivamente al hecho de ser fotografiados. Incluso muchos de ellos parecen entablar un intercambio lúdico con el fotógrafo mediante gestos graciosos, poses exageradas o composición de “cuadros” o escenas. Esta cualidad juguetona la comparten estas fotografías con muchos retratos de estudio de finales del siglo XIX. En ellos, los ciudadanos de clase media o alta —aquellos que tenían acceso al estudio del fotógrafo— se hacían retratar con el expreso fin de intercambiarlos con los amigos. Mediante el uso de fondos de diversa naturaleza y variados objetos de *atrezzo*, el retrato se convertía en una imagen inventada o idealizada de la persona: un aviador surcando el cielo, un almirante de un barco o un comensal en un día de campo.

En el caso de este acervo, es preciso comentar que los retratos atañen a dos grupos diferentes de personas: en primer lugar, a los miembros del clan familiar Lavista Solares y, en segundo, a los empleados de la Casa Mosler, Bowen & Cook. Respecto al grupo de la familia Lavista, éste está compuesto por la viuda del doctor Rafael Lavista, la señora Concepción Solares de Lavista y sus hijos: Javier (casado con Angustias Sosa), Paz (casada con Fernando Liceaga), Concepción (casada con Mauricio de la Arena), María (casada con Rafael Martínez del Campo) y Dolores (soltera). También aparecen en las fotos sus nietos de apellido Martínez del Campo (Rafael, Concepción y Ana), las dos niñas de la Arena (Concepción y Emma) y los bisnietos,

hijos de Rafael Martínez del Campo Lavista.

La familia aparece siempre en situaciones de festejo o recreo: sea en las casas de la señora Lavista o de Mauricio de la Arena, ambas en la nueva y elegante calle de Sadi Carnot, o en la finca campestre que la viuda Lavista conservaba junto a la quinta de salud en Tlalpan. Ésta era una clínica de salud mental que había fundado en Tlalpan Rafael Lavista en 1898, dos años antes de morir. Administrada por Javier Lavista y supervisada por el doctor Liceaga (el consuegro de la señora Lavista), la quinta se anunciaba en las publicaciones de la época, como *El Mundo Ilustrado*, como un sanatorio mental excepcional, moderno e higiénico. Era un lugar planeado para que los enfermos



Anuncio de la Quinta de Salud Rafael Lavista en *El Mundo Ilustrado*,
21 de junio de 1914

> estuvieran libres de las molestias que necesaria e ineludiblemente hace sufrir al paciente su estancia en un hospital público y pudieran, en un ambiente grato á la vez que higiénico, y atendidos por médicos eminentes en diferentes ramos de la medicina moderna, olvidar su estado. [42]

La quinta estaba en la plaza principal de Tlalpan: su localización cercana a la ciudad de México así como su clima templado y aire puro garantizaban no sólo una estancia provechosa a los enfermos sino a los visitantes de la ciudad, quienes emprendían viajes en tren o tranvía —pasando por la Hacienda de Coapa y la Estación de Huipulco fotografiadas en el archivo— para pasar ahí el día o incluso

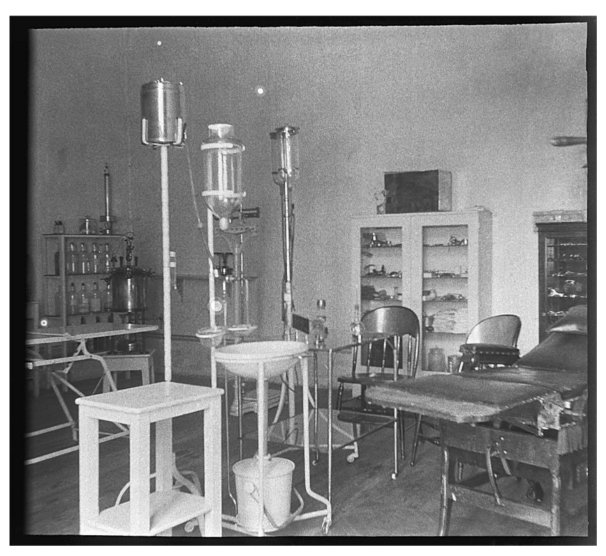
el verano. A diferencia de San Ángel, otra población aledaña a la ciudad que ya estaba siendo urbanizada como la colonia Altavista, Tlalpan constituía un lugar idóneo para el recreo de los capitalinos. En el archivo, las fotos de San Ángel tienen una colocación temporal significativa: se tomaron en 1913, justo después del éxodo de muchos vecinos del centro de la ciudad.

En los retratos del archivo es patente el interés del fotógrafo por describir cualidades morales o materiales. Como en la tradición de retratos burgueses en pintura, en muchas imágenes los retratados (sobre todo los de mayor edad, la señora Solares de Lavista o su hermano, Ignacio Solares) posan pensando en la respetabilidad que el gesto adusto imprimirá a su retrato. De manera análoga al fondo Azurmendi, en el que se elabora todo un retrato de familia a través de la descripción gráfica sustituta de la casa, en este archivo también se desplaza el valor de respetabilidad burguesa al de los bienes materiales, sean éstos objetos, ornamentos, muebles o espacios domésticos. En el caso de la viuda Solares de Lavista, heredera universal de su marido, resultan sintomáticas las fotografías de su "oratorio" en la iglesia de San Hipólito: una capilla privada que la señora Solares mantenía en esa céntrica iglesia, a sólo unas cuadras de su casa de Sadi Carnot.

Sea que los retratados aparezcan en las imágenes con una descripción idealizada, trastocada (Lola y Anita Martínez del Campo vestidas de tirolesas) o sustituta (la impostación de

personajes militares hecha por de la Arena y sus amigos), se percibe en estas series de fotografías el sabor del juego de la identidad de la clase burguesa. Algunos retratos —los de los más jóvenes— también se distinguen por una frescura derivada de la instantaneidad similar a la de las reconocidas fotografías de Jacques Henri Lartigue de París.

Al hacer uso del espacio doméstico privado como telón de fondo, esta serie de retratos invierte sutilmente los términos habituales de la fotografía de estudio de la época: es éste el que viene a los retratados y no al revés. Esto se evidencia en un retrato de familia tomado de noche y con luz de flash en la elegante sala de la casa de la Arena: rodeada por sus hijas y nietos, la viuda Lavista se afirma como el eje de su familia.



Consultorio del Dr. Vega Limón, 1910, cat. 01007

De ese retrato fascina un detalle, captado por el "inconsciente óptico" de la cámara: el reflejo involuntario

del fotógrafo en el espejo sobre el grupo familiar. Ampliando y contrastando ese detalle, apenas se distingue una imagen espectral de quien operó la cámara en esa ocasión. ¿El tío Ángel? ¿Mauricio de la Arena? Debilitada su imagen por el flash, nos es prácticamente imposible reconocer al fotógrafo. Sin su nombre en el cuadernillo u otros datos que comprueben su identidad, nos quedamos con algunas hipótesis sobre ella.

¿Importa verdaderamente saber quién es el fotógrafo? Como el caso del teorema de Fermat, probablemente necesitemos mucho tiempo para despejar la incógnita. En todo caso, con este libro hemos dado un primer paso, el de dar a conocer su trabajo: una colección de fotografías valiosísimas para estudiar lo que sucedió en la ciudad de México de 1910 a 1918 desde una perspectiva excéntrica, la de un ciudadano común que registra fotográficamente lo público y lo privado con una intuición casi premonitoria.

Mediante su fotografía, nuestro autor desconocido intenta recomponer la percepción rota de una ciudad en plena transformación. Su horizonte existencial se mueve en el filo de un presente cambiante que deja atrás y para siempre la elegante estabilidad porfirista y que revela, a través de los minúsculos detalles impresos en plata, la realidad por venir del México del siglo XX.

[Notas]

---

[1] El archivo del arquitecto Juárez Carrejo comprende

317 placas en cristal, en su mayoría, estereoscópicas, así como 14 películas cinematográficas. Se publicaron en Gabriel Breña Valle, *Aquel espacio cautivo. Fotos estereoscópicas de la ciudad de México de 1896 a 1913*, México, Bancreser, 1993.

[2] El Fondo Juan Antonio Azurmendi de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia está compuesto por 372 piezas, 265 negativos y 107 positivos, de 1890 a 1905.

[3] La Colección Echevarría del Centro de Documentación de la Imagen de Santander reúne 944 negativos estereoscópicos en cristal hechos en México entre 1902 y 1913. En ese año, la familia Echevarría emigró a Santander, llevándose consigo esta colección, que fue donada al CDIS en 1985. Manuela Alonso, Cecilia Gutiérrez Arreola y María Valdeolivas Abad, *México en Cantabria. Imágenes de un patrimonio común*, Santander, Gobierno de Cantabria/Ayuntamiento de Santander, 2006.

[4] De las 1 692 placas en cristal, 871 son negativas (la mayor parte en formato estereoscópico 45 × 107 mm), 808 positivas (del mismo formato) y tres placas positivas en color (autocromo y Dufay), rarísimos ejemplares de esas técnicas en nuestro país.

[5] Acerca de este punto concuerdo con Carlo Ginzburg en el entrecomillado forzoso que, en esta época, debe usarse para encerrar nociones como verdad o realidad. Como

Ginzburg con la historia, pienso que en la interpretación de la fotografía ha de ejercerse un doble escepticismo: su carácter documental no es indudable o absoluto (como hubiera pretendido su comprensión positivista) ni, tampoco, es pura creación ficcional y simbólica (como sugieren algunas teorías posmodernas de la fotografía). Carlo Ginzburg, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 19.

[6] Ginzburg, *ibid.*

[7] Véase Ariel Arnal Lorenzo, "Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México, 1910-1915", tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, 2002.

[8] Josef Maria Eder, *History of Photography* (1905), Nueva York, Dover, 1972, p. 381; Pierre-Marc Richard, "La vie en relief. Les séductions de la stéréoscopie", en Michel Frizot, *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Bordas, 1995, p. 175; Jean Claude Gautrand, "La stéréoscopie", en Frizot, *op. cit.*, p. 178.

[9] Eder, *op. cit.*, p. 382.

[10] Manufacturado por Jules Richard en múltiples versiones, más o menos mecánicas o automáticas, el Taxiphote era un gabinete de madera con un visor superior que permitía ver secuencias de placas estereoscópicas por escamoteo. En la parte inferior, el gabinete tenía varios cajones para charolas de 25 placas de cristal. Gautrand, *idem.*

[11] Oliver Wendell Holmes, “The Stereoscope and the Stereograph”, en Alan Trachtenberg, *Classic Essays in Photography*, New Haven, Leete´s Books, 1980, p. 77.

[12] Platón, “Libro séptimo”, *La república*, México, Porrúa, 2000 (Colección Sepan Cuántos, 13), p. 551-569.

[13] Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, October /MIT Press, l990, p. 6.

[14] Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973, p. 43.

[15] Marion Gautreau, “La Revolución mexicana a los ojos del mundo. Diferentes perspectivas en la prensa ilustrada”, en Miguel Ángel Berumen (coord.), México: fotografía y revolución, México, Lunwerg / Televisa, 2009, p. 189.

[16] Benjamin, *op. cit.*, p. 50-51.

[17] Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 45.

[18] *Ibidem.*

[19] Walter Benjamin, “El flâneur”, en *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1999, p. 64.

[20] Mientras que la sensibilidad de las placas secas en el tiempo de su invención (1878) era de 1/200 de segundo, para 1900 ya había llegado a 1/1000. Eder, *op. cit.*, p. 439.

[21] Estos últimos lentes anastigmáticos con cristal de Jena, producidos por la firma Zeiss desde 1890, llegaron a fabricarse en ángulos de hasta 110°. Tenían una corrección excelente del astigmatismo y permitían cubrir un gran campo de visión con detalle uniforme en toda la placa. *Ibid.*, p. 407-408.

[22] Carl J. Mora, *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 5-6.

[23] Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930.Vivir de sueños*, v. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, p. XI y 21-22.

[24] Phil M. Riley, "Páginas de los niños. Los niños fotógrafos", *Tierra y Trabajo*, 1 de mayo de 1910, p. 361.

[25] "Curiosidades fotográficas, un fraude", *El Mundo*, 4 de junio de 1890, p. 380.

[26] Arturo Guevara, comunicación personal, 12 de julio de 2009.

[27] Laura González Flores, "Vistas, proyecciones y sensaciones. Apuntes sobre la historia de la fotografía de arquitectura en México", en *Fotógrafos arquitectos*, México, Banamex/Conaculta, 2006, p. 17-27.

[28] S.G. Vázquez, *México y sus alrededores. Guía descriptiva ilustrada*, México, Imprenta Lacaud, 1910, prólogo [s.p.].

[29] Sigmund Freud, “Recordar, repetir y reelaborar. Nuevos consejos sobre la técnica del psiconálisis II” (1914), en *Obras completas*, v. XII, Buenos Aires, Amorrortu, 1986, p. 145-157.

[30] Lynda Nead, “Anymating the Everyday: London on Camera circa 1900”, *Journal of British Studies*, n. 43, enero 2004, p. 65-66.

[31] Gautrand, *ibid.*

[32] “Curiosidades fotográficas, un fraude”, *El Mundo*, domingo 4 de junio de 1890, p. 380

[33] Nead, *op. cit.*, p. 75.

[34] Eder, *op. cit.*, p. 489.

[35] De los Reyes, *op. cit.*, p. 3.

[36] *El Noticioso*, Puebla, 10 y 21 de febrero y 14 de marzo de 1849, cit. por José Antonio Rodríguez, “Espectáculos para la visión en la primera mitad del siglo XIX”, en Ángel Miquel, Jesús Nieto Sotelo y José Antonio Rodríguez, *La linterna mágica en México*, México, Ediciones Sin Nombre, 2004, p. 48.

[37] Ángel Miquel, “Los últimos tiempos de la linterna mágica”, en Nieto, *op. cit.*, p. 64-67.

[38] “Periodismo animado. Progresos de la información gráfica”, *La Iberia*, México, 8 de noviembre de 1910, p. 1.

[39] Miquel, *op. cit.*, p. 70 y 71.

[40] Programa de proyección del Cinematógrafo

Lumière, 20 de octubre de 1897, exhibido en la muestra *Cine y Revolución*, Museo de San Ildefonso, mayo de 2010.

[41] Riley, "Páginas de los niños. Los niños fotógrafos", *Tierra y Trabajo*, 1 de mayo de 1910, p. 361.

[42] "Monumento á un Sabio Mexicano. Una gran quinta de salud", *El Mundo Ilustrado*, 1909, p. 1432.

ACTORES

[Ir al Contenido]



Soldados, niños de Rafael, 1912

cat. 43009

Bajo la mirada de la madre y en el interior protegido de la casa familiar, los hijos de Rafael Martínez del Campo Lavista juegan con soldados de plomo. Corre el año de 1912, a pocos meses de que la guerra se haga presente en la ciudad de México.



Grupo Lavista (noche), septiembre de 1911

cat. 39001

Un experimento con la luz flash: en el salón de la casa de Tlalpan y bajo el retrato de su extinto marido, el Dr. Rafael Lavista, la Sra. Concepción Solares posa con sus hijos y sus nietos. En la imagen del espejo se distingue la figura —mas no la identidad— del fotógrafo.



Entrada al jardín de la Sra. Lavista, 1910

cat. 16004



Tlalpan, jardín de la Sra. Lavista, 1910

cat. 16009

En el número 2 de la Plaza de la histórica villa de San Agustín de las Cuevas —"Tlálpam" como se le llamaba entonces en *El Mundo Ilustrado*—, se localizaba la casa del finado Dr. Lavista y la Quinta de Salud. Su amplio jardín servía tanto para el recreo de los enfermos mentales como para la celebración de fiestas familiares.



Puente y canal La Viga, 1910

cat. 04001



Grupo canoa, 1910

cat. 17007

Por la calle de Cuauhtemotzin se llegaba a la plazuela de la Isla Venegas, donde estaba el embarcadero del Canal de la Viga, que además de funcionar como vía de transporte hacia el sur, servía como un paseo para “la riente juventud y la gente de trueno, quienes improvisan animadas fiestas donde se bebe, se baila, se canta y se riñe a cada momento” (Prantl y Groso, 1901). En este grupo, distinguimos a una de las nietas mayores de la Sra. Lavista, Ana Martínez del Campo.



Lino con su máquina, 1910

cat. 13002



Tlalpan, locos de la Quinta de Salud, 1910

cat. 21008

Fundada en 1888 por el Dr. Rafael Lavista, en 1910 la Quinta de Salud seguía funcionando bajo la administración de su hijo Javier Lavista y la dirección del Dr. Eduardo Liceaga. En este "asilo especial para enfermos de las facultades mentales" colaboraban también eminentes médicos como el Dr. Ruiz Edorzain, el Dr. Jenaro Pacheco, José Terrés y Gregorio Mendizábal.



Mauricio de la Arena, 1911

cat. 34001



Mauricio de la Arena, 1910

cat. 10005

Dos retratos del Ing. Mauricio de la Arena. Heredero del empresario Alejandro de la Arena y esposo de Concepción Lavista Solares. De la Arena ocupa un lugar protagónico en el archivo. Dueño de una casa en la calle de Sadi Carnot y posible socio o patrón del fotógrafo, de la Arena pertenece a los altos círculos de la burguesía porfiriana que incluía a las familias Braniff, Mariscal, Landa, Rincón Gallardo, Escandón y Limantour.



Conchita de la Arena (Concepción de la Arena Lavista), 1910

cat. 10007



Concha L. de la Arena (Concepción Lavista de De la Arena), 1910

cat. 14005

El estudio fotográfico se muda al interior de la casa burguesa: el aficionado intrépido emula el código del retrato de estudio. Por efecto de un encuadre que rebasa el fondo, los retratos de hija y madre se transforman en extraordinarios comentarios sobre las convenciones de pose y gesto de la tradición del retrato fotográfico.

ESCENARIO

[Ir al Contenido]



Plaza de Armas y Catedral, 1910

cat. 30010



Avenida del 5 de Mayo desde Catedral, 1912

cat. 49009

Vista hacia el poniente del Zócalo desde las torres de Catedral. Nuestro fotógrafo todavía parece sorprenderse ante la limpia y amplia traza de la calle desde el Zócalo hasta Santa Isabel: hasta 1900, año en que fue derruido, el imponente edificio del Teatro Principal o de Santa Anna cerraba la calle a la altura de Vergara (Bolívar).



Avenida del 5 de Mayo, 1910

cat. 18008

La vista desde Vergara hacia la Catedral muestra el tramo de la amplia calle que sustituyó a los callejones de Mecateros y Arquillo desde 1881. A uno y otro lado se encontraban los principales establecimientos comerciales y de crédito de la ciudad.



Vista panorámica desde la Plaza El Toreo, 1911

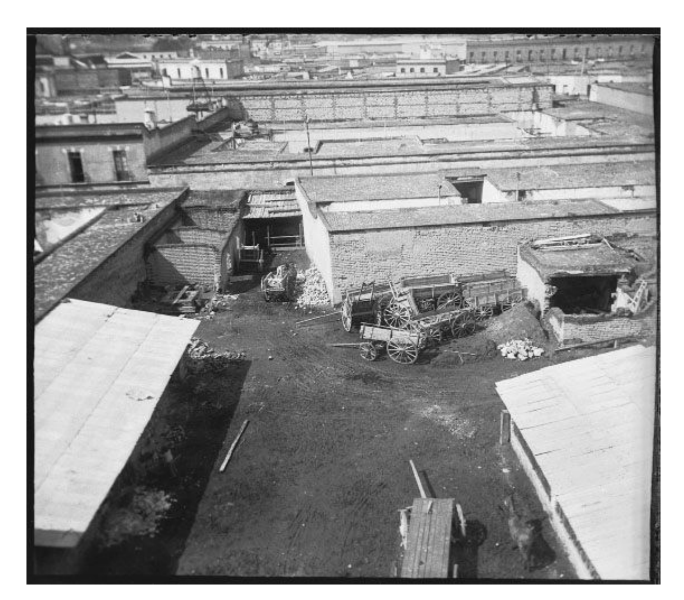
cat. 43005

Vista hacia el poniente desde los altos de la Plaza El Toreo de la Condesa, en dirección a la Columna de la Independencia. Frente a la plaza se puede apreciar, en el lote baldío en la esquina de Durango y Valladolid, un puesto de cerveza y comida.



Escuela Industrial de Huérfanos y Santiago, 1911

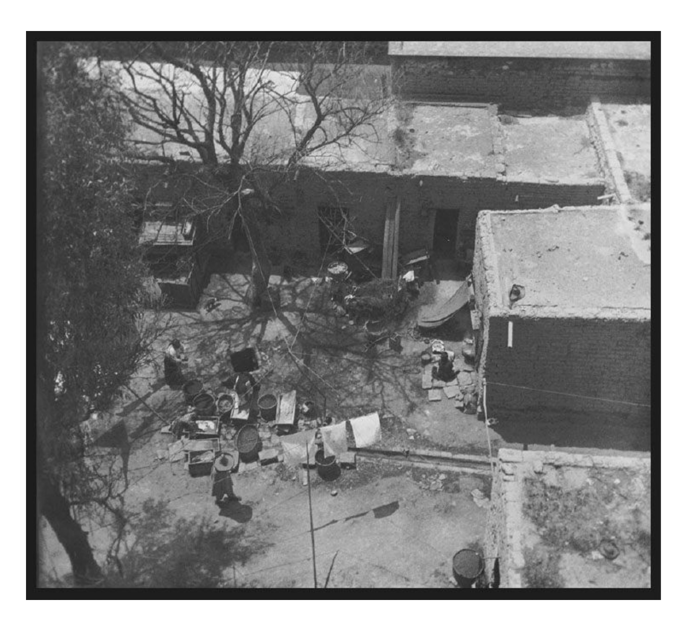
cat. 38003



Corral en la Parcialidad, 1911

cat. 38001

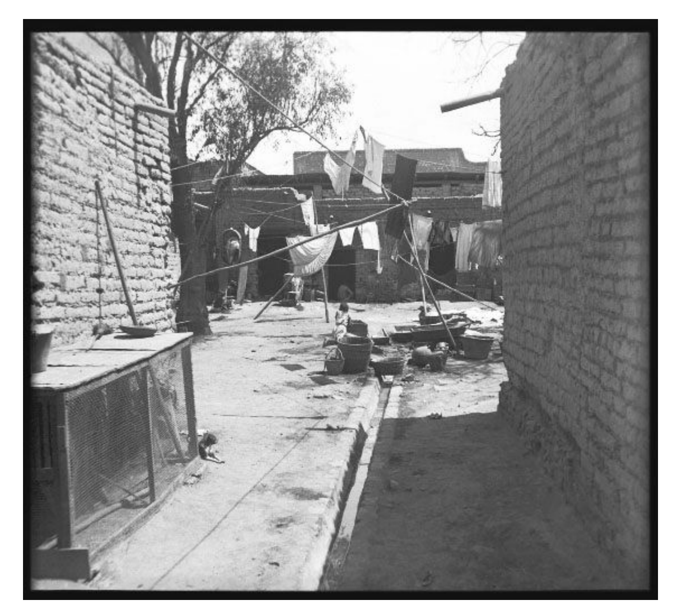
Vistas aéreas de los barrios limítrofes de la ciudad hacia el norte, en el barrio de Tlatelolco. En esos años, el edificio y los terrenos de la Aduana marcaban el fin de la ciudad en esa dirección.



Casa vecindad interior, 1910

cat. 12010

El ángulo, en contrapicado extremo, sugiere la posibilidad de que esta fotografía se haya hecho desde un globo cautivo que se elevaba al norte de la calle Mariscala, sobre las vecindades a espaldas de San Juan de Dios (90-91). De ser así, constituiría una imagen singular: uno de los pocos registros aéreos de la ciudad tomado por un aficionado en aquella época.



Casa vecindad antigua, 1910

cat. 12009



Casa vecindad moderna, 1910

cat. 12008

Estas fotografías demuestran la preocupación del fotógrafo por desarrollar una descripción visual coherente del espacio urbano. La primera —la casa de vecindad antigua— completa la representación aérea de la página anterior, mientras que la segunda —la vecindad moderna— constituye un argumento visual en favor de la higiene y modernidad implícitas en el urbanismo del periodo porfirista.



Galería subterránea del agua, Avenida Hombres Ilustres, 1910

cat. 14005

Una de las grandes obras del porfiriato fue el drenaje profundo para solucionar las constantes inundaciones que había sufrido la ciudad por siglos. Ideado el plan inicial por Manuel María Contreras y, luego, por Roberto Gayol, el proyecto incluía la construcción del colector general del norte (Avenida del Taller) y del sur (Balbuena), así como de nuevas tuberías y atarjeas en las calles principales, en este caso, en la Avenida Hombres Ilustres (hoy, Hidalgo).



Obra Teatro Nacional (frente), noviembre de 1910

cat. 29004

Hacia 1904 se demolieron los restos del convento de Santa Isabel (que después de la guerra de Reforma había sido convertido en bodega y luego fábrica), para construir el nuevo Teatro Nacional. La construcción del proyecto de Adamo Boari padeció innumerables contingencias técnicas y, a pesar de que estaba planeado para inaugurarse en 1908, no se terminó sino hasta 1934.



Pérgola del Teatro Nacional, 1910

cat. 39007

Cruzando la calle del Mirador de la Alameda, frente al Teatro Nacional, se construyó una pérgola para albergar exhibiciones durante las fiestas del Centenario. Su estructura de metal y cristal, parecida al Palacio de Cristal de los jardines del Retiro en Madrid, daría el nombre a la librería que se instalaría ahí hasta 1973, año en que fue derribada por la construcción de las obras del metro.



Automóvil Club (Chapultepec), 1910

cat. 10005



Colonia Roma, automóviles, 1910

cat. 11007

Pensado originalmente como casa de verano y de hospedaje para visitantes extranjeros, el palacete construido junto al lago mayor de Chapultepec se inauguró como sede del Automóvil Club en abril de 1908. Centro de reunión social de las elites porfiristas, el club encontraba su razón en la afición —y posesión— por los automóviles, símbolo de modernidad y poder económico. A pesar de que sólo podían adquirirse por vía de la importación, los automóviles comenzaron a ocupar las calles céntricas de la ciudad, al lado de coches de caballos y tranvías.



Avenida Juárez, Plaza Carlos IV, 1910

cat. 11003

Un reto para la cámara: el fotógrafo pone a prueba la capacidad de su equipo al registrar un automóvil circulando a “gran velocidad” sobre Avenida Juárez. Al promoverse el uso del automóvil en la ciudad se abrieron, en esa avenida, varios talleres mecánicos.



Casa Braniff, Paseo de la Reforma, 1914

cat. 35006



Casa en Palacio Legislativo (Calle Ejido), 1914

cat. 62007

La ciudad del Centenario debía ostentarse moderna, elegante y cosmopolita. De ahí que en 1909 la Secretaría de Relaciones Exteriores buscara casas para alojar a los diplomáticos extranjeros que venían a la celebración. Las casas elegidas pertenecían a las más distinguidas familias de la elite porfirista, entre ellas, los Braniff, Scherer, Landa, Pearson y De la Torre.



Casa del Ing. Boari, 1910

cat. 02005



Casa de delegados, Calle Liverpool, 1910

cat. 29008

En la arquitectura porfiriana de aquellos años es patente el estilo ecléctico: se mezclan elementos del neoclásico, neogótico, *art nouveau*, art deco y neooriental, en un intento por sintetizar un nuevo “renacentismo” mexicano moderno. Ejemplos de esto son la casa del arquitecto Boari en la colonia Roma o los muebles afrancesados que instaló la Casa Mosler en los interiores de la casa de delegados en la calle Liverpool.



Escandón Guardiola, 1910

cat. 02001b

Una vista de la Plazuela Guardiola, una de las esquinas más reproducidas de la ciudad de México, en la esquina de San Francisco y Santa Isabel: en ella se percibe la sutil e inminente aparición de la plebe como un sujeto de la historia visual del país.



Iglesia de la Soledad, 1911

cat. 41006

El tema de estas fotografías corresponde al de las vistas del siglo XIX. Sin embargo, nuestro fotógrafo le imprime a sus imágenes un giro propio del imaginario visual del siglo XX: no busca centrar las iglesias en un encuadre limpio, sino que las muestra en el contexto urbano.



Calle de San Diego, iglesia, 1912

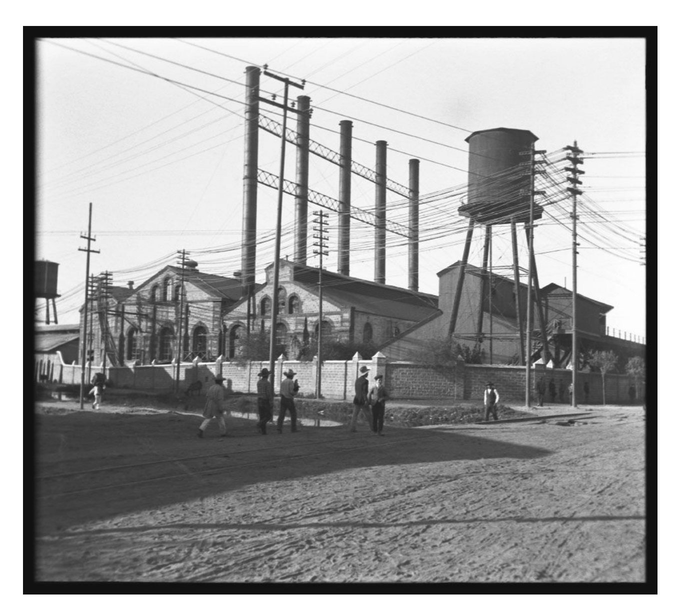
cat. 45004

Detrás de elementos como tranvías, cables, árboles, postes de luz, puestos ambulantes o automóviles, el motivo de la iglesia pasa a un segundo o tercer término. La vista clásica del siglo XIX se transforma en una vista parentética cuyo motivo principal es un entorno difuso y ecléctico, y no el motivo arquitectónico.



Basílica de Guadalupe, 1912

cat. 54003



Indianilla, *Dépot* francés, 1910

cat. 06007

Inaugurados en 1900, los tranvías eléctricos circulaban por toda la ciudad y por algunos lugares cercanos, como la Villa de Guadalupe. Para la producción y armado de los carros de tranvía se construyó en el extremo sur de la ciudad la estación de Indianilla, descrita por nuestro fotógrafo como un *Dépot* francés.



Kiosko, Plaza de Armas, 1910

cat. 30009

Vista de la Plaza de Armas —el Zócalo—, tomada con una intención similar a la de las vistas de iglesias. El edificio principal, el Palacio Nacional, apenas se vislumbra detrás de los cables, las vías, los árboles y los tranvías: más que una “vista”, esta fotografía es una escena situacional en la que la acción es el motivo principal.



[Ir al Contenido]



Presidente de la Republica y escuadrón mayor, 1910

cat. 15006

Tomada desde un punto de vista oblicuo, esta imagen imprime un insólito dinamismo a la carretela de Porfirio Díaz. Acompañado por su escuadrón mayor y seguido por una comparsa de transeúntes, el presidente Díaz recorre el Paseo de la Reforma para dirigirse al Castillo de Chapultepec, su residencia veraniega: desde 1883, Díaz reinstala en el Castillo el Colegio Militar, que había estado alojado durante 14 años en el arzobispado de Tacubaya.



Entierro de Ignacio Mariscal, carroza, 17 de abril de 1910

cat. 08006

Una de las primeras fotos del archivo, que registra un acontecimiento en abril de 1910. Al entierro del entonces ministro de Relaciones Exteriores —y amigo de la familia Lavista— acudió el gabinete del presidente Díaz, que llegó al entierro en un tranvía especialmente fletado para el caso.



Jefe del Colegio Militar, 1910

cat. 15008



Infantería desplegada, 1910

cat. 14010

Estas fotografías, tomadas durante el último año del gobierno de Díaz, manifiestan el sentir del general en relación con su ejército: si durante las guerras intestinas y de intervención el ejército parecía una “turba de patriotas”, durante su gobierno, Díaz no sólo mantuvo un férreo control del cuerpo militar, sino que se esforzó en promover una percepción positiva, de orden y eficiencia —prusiana—, del ejército.



Presidente en el campo, *ca.* 1910-1911

cat. 33001



Aviador en monoplano Blériot-Garros, *ca.* 1910

cat. 33005

En 1909, año de la aparición del cometa Halley, Díaz envía a un capitán de ingenieros y a un jefe del estado mayor a estudiar el manejo de globos y dirigibles en el colegio Armée de l'Air en Francia. Pero quien logró volar en México por primera vez fue Alberto Braniff, quien armó y voló su avión Voisin a principios de 1910 en los llanos de Balbuena, propiedad de su familia. Poco después de iniciada la Revolución, Braniff se unió a la lucha y, en contra de la opinión de su familia, partió hacia el norte, donde recibió instrucción militar de Felipe Ángeles.



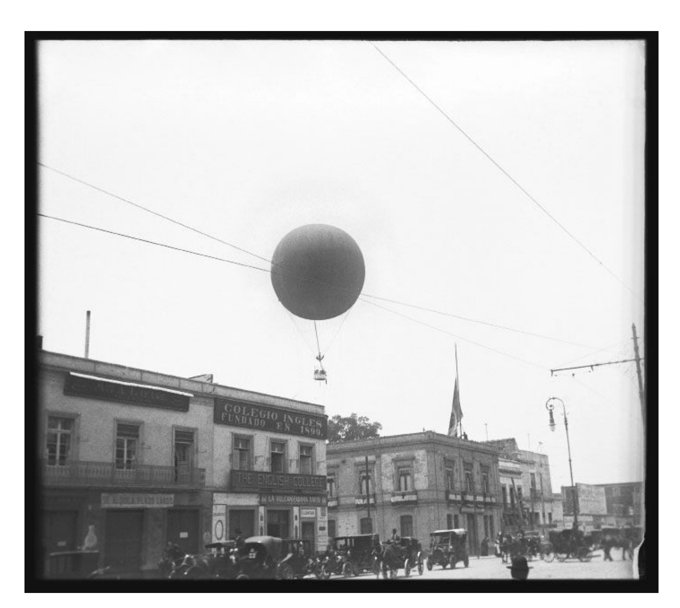
Globo cautivo ascendiendo, 1910

cat. 18001



Globo cautivo ascendiendo, 1910

cat. 18002



Globo cautivo, 1910

cat. 14007

Los vuelos en globo comenzaron en México en 1863, cuando Joaquín de la Cantolla y Rico apareció vestido de charro y ascendió en su primer globo aerostático. La imagen muestra el globo cautivo que ascendía al sur de la Alameda: por cada viaje se cobraba la “increíble” cantidad de 5 pesos. En 1910 *El Imparcial* reportó “la catástrofe del globo cautivo”: estuvo a punto de ir al suelo con todo y pasajeros.



Cuartel de guardias del presidente, 1910

cat. 15002



Artillería mexicana, 1910

cat. 15001

El cuerpo de artillería era uno de los orgullos del ejército en los últimos años del porfiriato. No sólo se exigía a los oficiales de artillería una larga y especializada capacitación, que en ocasiones llegaba a durar hasta siete años, sino que ésta se llevaba a cabo en Alemania o Francia. En los últimos años destacaron en la plana mayor de artillería militares como Felipe Ángeles, Miguel Bernard y Guillermo Rubio Navarrete, quienes al disolverse el ejército federal se integraron a las fuerzas revolucionarias.



Caballo del Derby, Star Eyes, 6 de noviembre de 1910

cat. 29002



Caballos que empiezan el Derby, 6 de noviembre de 1910

cat. 28008

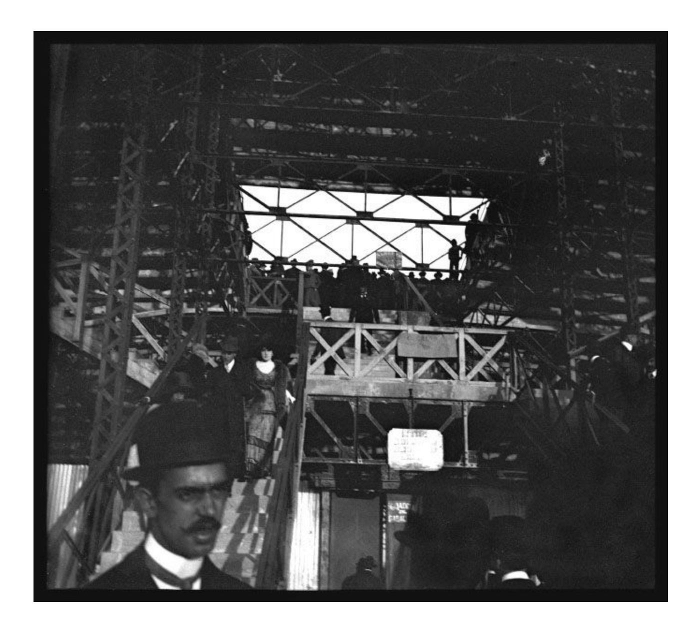
Dos semanas antes de que empezara el movimiento revolucionario, lo más selecto de la alta sociedad porfiriana se reunió en el Hipódromo de la Condesa para la celebración del Primer Derby Mexicano. Corría junto a otros caballos, el de Alejandro de la Arena. Ganó el caballo Star Eyes del Sr. T. R. Crump, originario de Kentucky, propietario de la American Photo Supply Co. y editor de *El Fotógrafo Mexicano*. El fotógrafo también registra al caballo Gore, del Sr. Guillermo Amor.



***Promenade*, carreras de caballos**, 6 de noviembre de 1910

cat. 29003

Más que de México, ésta parece una imagen de París. Al respecto, *La Ilustración Popular* describe la fiesta hípica en los siguientes términos: “No cabe duda de que la aristocrática fiesta que constituye el principal acontecimiento deportivo tanto en Europa como en los Estados Unidos, ha tomado carta de naturalización entre nosotros”.



Salida de los toros, *ca.*1910-1911

cat. 32010



Plaza El Toreo, 1910

cat. 03001

La plaza El Toreo, construida en el área urbanizada de los antiguos terrenos de la exhacienda de la Condesa —rodeada de calles pavimentadas y con obras de saneamiento, según anunciaba la compañía constructora—, constituyó otro de los lugares de recreo de la alta sociedad porfiriana. Orgullo de la arquitectura de la época, se construyó con una estructura de hierro que se adjudicó al empresario Óscar Braniff.



Luis Jordá, Jr., 1910

cat. 13004



Gaona toreando, 1913

cat. 00013

Hay, en el archivo, varias cajas de imágenes dedicadas a la afición taurina. Destacan los retratos que el fotógrafo hizo del hijo del maestro Luis Jordá, autor de piezas musicales como el vals “Carmen Romero de Rubio”, que se estrenó a días de las Fiestas del Centenario. Otras placas de gran calidad son las del “Califa de León”, Rodolfo Gaona, en una función de beneficencia en 1913. La excelente calidad formal de la toma, el formato profesional de la placa y el hecho de que no existan negativos de esta serie en el archivo sugiere la posibilidad de que el fotógrafo haya comprado, y no hecho, las placas de formato 9 x 12.



Cámara de Diputados, fachada, 1911

cat. 30005

Una fotografía del edificio restaurado de la Cámara de Diputados, algunas semanas antes de su inauguración, en abril de 1911. Ubicado en la esquina de Donceles y Allende, el edificio que había sido antes el Teatro Iturbide fue destruido por un incendio en 1909. El nuevo edificio fue uno de los primeros en el país en contar con una estructura de acero. Su proyecto se encomendó al arquitecto Mauricio de María y Campos y su decoración interior, a la casa Mosler, para la que suponemos trabajaba nuestro fotógrafo.



Monumento a la Independencia, 30 de septiembre de 1910

cat. 27006

Más que documentar la inauguración —que hemos visto retratada por un sinfín de fotógrafos— interesa al fotógrafo registrar las formas y detalles del monumento, una “artística columna de rica ornamentación, atrevida y bella que está entonando un hosanna perenne á los formadores de Patria, a los héroes esforzados y mártires ilustres”, como describía en esos días *El País*.



Monumento a la Independencia, 30 de septiembre de 1910

cat. 27007

Más que documentar la inauguración —que hemos visto retratada por un sinfín de fotógrafos— interesa al fotógrafo registrar las formas y detalles del monumento, una “artística columna de rica ornamentación, atrevida y bella que está entonando un hosanna perenne á los formadores de Patria, a los héroes esforzados y mártires ilustres”, como describía en esos días *El País.*



Monumento a la Independencia, 30 de septiembre de 1910

cat. 27008

Más que documentar la inauguración —que hemos visto retratada por un sinfín de fotógrafos— interesa al fotógrafo registrar las formas y detalles del monumento, una “artística columna de rica ornamentación, atrevida y bella que está entonando un hosanna perenne á los formadores de Patria, a los héroes esforzados y mártires ilustres”, como describía en esos días *El País*.



Monumento a la Independencia, 30 de septiembre de 1910

cat. 27009

Más que documentar la inauguración —que hemos visto retratada por un sinfín de fotógrafos— interesa al fotógrafo registrar las formas y detalles del monumento, una “artística columna de rica ornamentación, atrevida y bella que está entonando un hosanna perenne á los formadores de Patria, a los héroes esforzados y mártires ilustres”, como describía en esos días *El País*.



Palacio Nacional, fachada, noviembre de 1910

cat. 30006

Todavía con las decoraciones del Centenario, el fotógrafo registra una vista del Palacio Nacional en una inquietante calma. Tomada en noviembre de 1910, esta fotografía muestra la aparente calma que reinaba en la capital. En la frontera norte empezaba a triunfar la revuelta que cambiaría el rumbo de la historia del país.



Pabellón español, 15 de septiembre de 1910

cat. 27002



Embajador francés, 15 de septiembre de 1910

cat. 25009

Dos tomas relativas a los festejos del Centenario, desde puntos de vista oblicuos, que imprimen a las imágenes la sensación de profundidad: en la primera, el edificio del Pabellón español que se construyó en el extremo sur poniente de Avenida Juárez. Y, en la segunda, una vista del carruaje del embajador francés, con la casa De la Torre y Mier al fondo.



Armón con el uniforme, 17 de septiembre de 1910

cat. 23003

Uno de los acontecimientos más relevantes de los festejos del Centenario fue la devolución, por parte de la embajada de España, del uniforme de José María Morelos y del estandarte de la Virgen de Guadalupe que blandió Hidalgo. En un desfile que abría con la marcha del marqués Camilo García de Polavieja, delegado de España, las ropas de Morelos desfilaron por la ciudad sobre la cureña de un cañón. Durante su estancia en México, Polavieja se alojó en la casa del gobernador Landa y Escandón.



Carro alegórico, El Paje, 4 de septiembre de 1910

cat. 22008



Carro alegórico de Mercurio, 4 de septiembre de 1910

cat. 25002

Desde el balcón de una casa en Isabel la Católica, el fotógrafo registra el desfile de la Fiesta de la Banca y el Comercio. Uno de los carros alegóricos más lucidos fue el de la Gran Sedería El Paje, propiedad de Carlos Arellano y con sede en Plateros y Empedradillo. Doña Carmen Romero Rubio había hecho la primera compra en la inauguración de esta sedería. En otra toma hecha a nivel de la calle, el fotógrafo se centra en la calidad barroca de la representación alegórica de Mercurio.



Embajador de España, 15 de septiembre de 1910

cat. 25001

Desde un punto de vista en picado, el fotógrafo captó el carruaje del marqués de Polavieja a toda velocidad. Ligeramente borrosa su imagen, contrasta con el público elegantemente vestido que observa el paso del desfile desde la acera.



Desfile histórico, 15 de septiembre de 1910

cat. 0F004

Otra toma en picado del paso del carruaje de Moctezuma del desfile histórico: un punto de vista que pone de relieve el fasto y oropel del festejo.



Indios mexicanos, 15 de septiembre de 1910

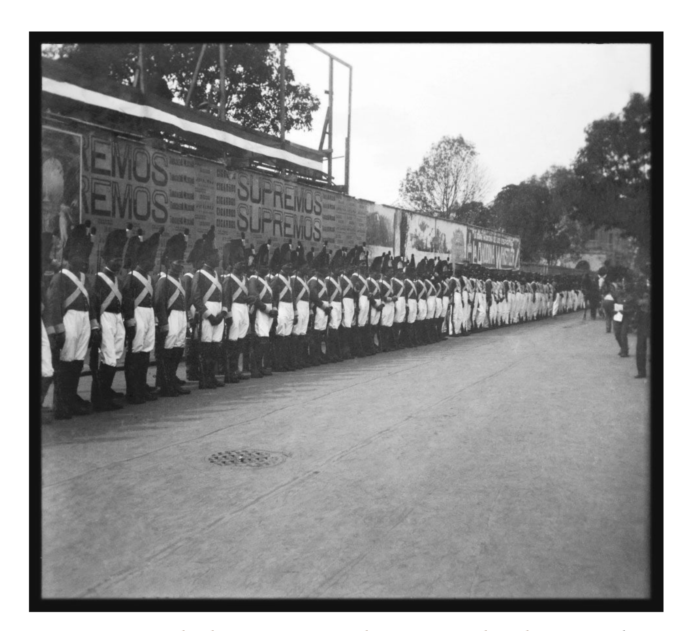
cat. 26002



Hernán Cortés a caballo, 15 de septiembre de 1910

cat. 26006

Estas tomas se distinguen de las publicadas por los diarios de la época por su cercanía con los personajes del desfile: la inclusión de observadores y el encuadre oblicuo resalta la artificialidad y espectacularidad del acontecimiento.



Ejército del emperador Iturbide, 15 de septiembre de 1910

cat. 26010

Un giro sutil e irónico en el registro del desfile histórico: frente a las vallas publicitarias, el ejército del emperador Iturbide manifiesta su condición impostada.



Casa Correos (de noche), 4 de septiembre de 1910

cat. 22009

En estas imágenes, el fotógrafo hace gala de la capacidad de su cámara para registrar una escena nueva en la ciudad: los edificios públicos engalanados con luces de mercurio. Los festejos del Centenario fueron el escaparate ideal para lucir las obras de modernización de la infraestructura eléctrica de la ciudad. Pero no sólo se iluminaron los edificios públicos: en las semanas anteriores al Centenario, la Compañía de Luz publicó anuncios en los que ofrecía prestar lámparas de 5 watts a quienes quisieran iluminar su casa o establecimiento para los festejos.



Administración de Correos, 1910

cat. 18005



La Catedral de noche, 17 de septiembre de 1910

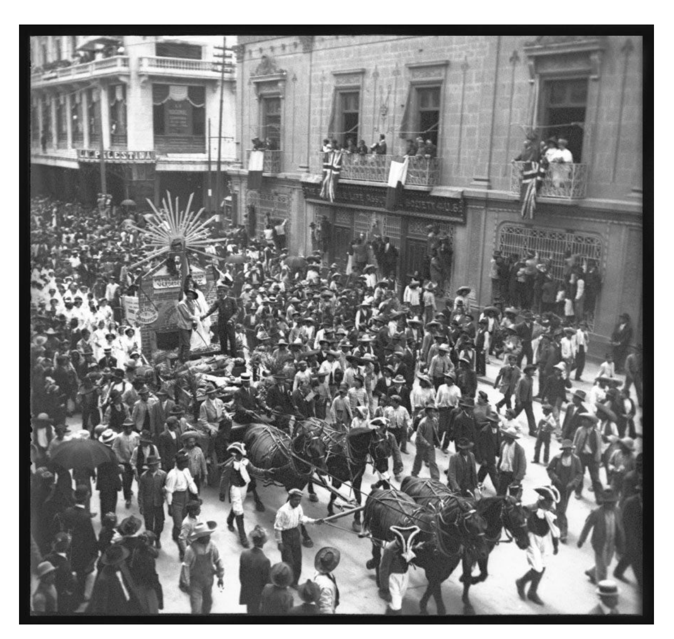
cat. 23010



Llegada de Madero-maderistas, 6 de junio de 1911

cat. 36003

“Las campanas de la Catedral y los silbatos de las fábricas se dejaron escuchar como una aclamación á favor del exrevolucionario”, describe *El Grito del Pueblo* del 7 de junio de 1911. El Sr. Madero se trasladó en un coche “a la Dumont”, tirado por cuatro caballos blancos y guiado por palafreneros de peluca blanca y medias de seda. Formaron valla 50 particulares organizados por el Sr. José S. Bucher: todos iban ataviados con trajes y sombreros de caqui y polainas, y algunos, montados sobre buenos caballos.



Llegada de Madero-carro alegórico, 6 de junio de 1911

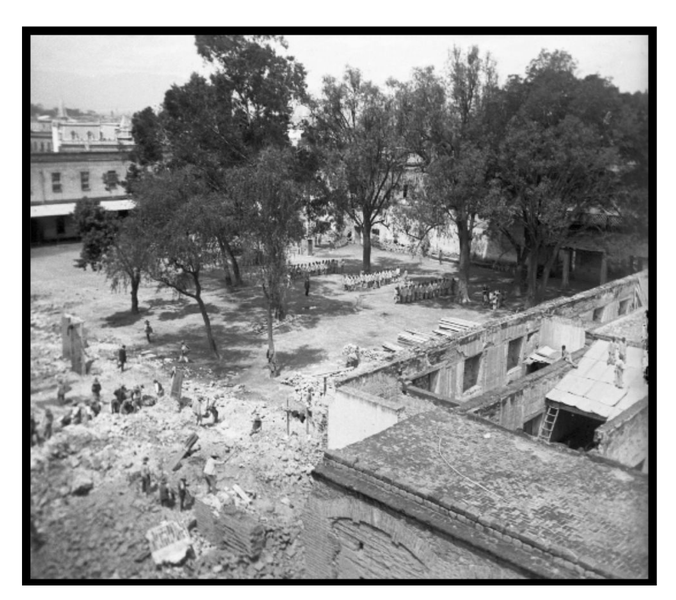
cat. 36004

Detrás del coche de Madero marchaba un carro con una alegoría revolucionaria: una escena coronada por un resplandor con una imagen de Madero y un gorro frigio, bajo la cual se leía: “Patria, libertad y orden. Verdadera paz”. Una mujer ataviada como la patria observaba a un soldado federal y a otro revolucionario darse la mano. Bajo ellos, dos personajes con atavíos de ambos bandos simulaban estar muertos.



Escuela Industrial de Huérfanos, temblor, 7 de junio de 1911

cat. 36005



Escuela Industrial de Huérfanos, 7 de junio de 1911

cat. 36010

La entrada de Madero no se vivió sin temor en la ciudad de México. Como signo del destino, se produjo un fuerte sismo en la ciudad el día de su llegada. Al día siguiente, el fotógrafo registró el derrumbe de una pared de 48 metros de la parte posterior de la Escuela de Huérfanos, sobre la plazuela de Santiago.



Asalto a un tranvía, 1911

cat. 0C006



Despedida de De la Barra, Ferrocarril Mexicano, 6 de noviembre de 1911

cat. 39009

Durante las primeras semanas de la presidencia de Madero, hubo varias manifestaciones frente al Palacio Nacional. En algunas ocasiones, los manifestantes se apoderaron de los tranvías, como el de esta fotografía, tomada en la glorieta de Bucareli. En otra imagen, el fotógrafo registra la despedida de León de la Barra en la estación del Ferrocarril Mexicano, en Buenavista.



Rurales, 16 de septiembre de 1911

cat. 39006

Una de las últimas fotografías de los rurales: un cuerpo montado y de estrategia paramilitar del que se sirvió Porfirio Díaz para mantener la paz en un "país de barbarie". Identificados por sus trajes de charro y sombreros de ala ancha, los miembros del cuerpo de policía rural se asociaron a un orden federal que reprimía cualquier intento de oposición. Al llegar Madero al poder, los diferentes cuerpos de rurales se incorporaron a distintas facciones de la contienda. Durante la Decena Trágica, los rurales apoyaron a Victoriano Huerta en contra de Madero.



Voluntarios en la 2a. Calle de Humboldt, 1911

cat. 48005



Coche presidencial, Francisco I. Madero, 6 de noviembre de 1911

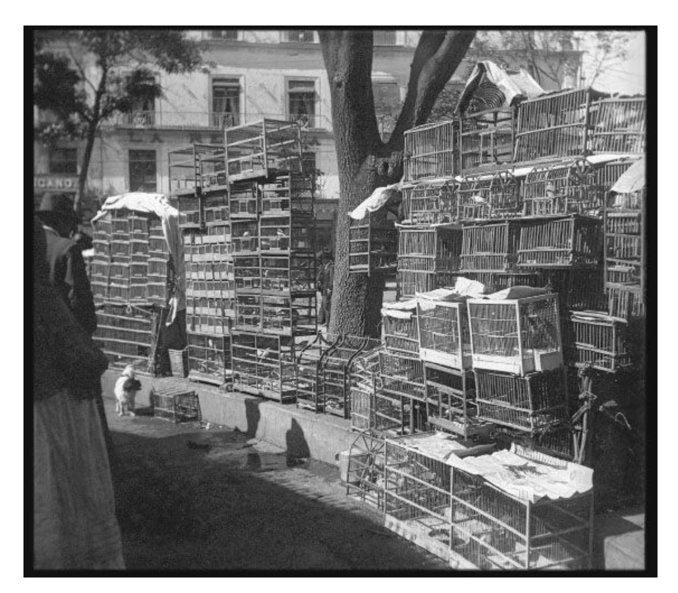
cat. 40002

Dos momentos del desfile anterior a la toma de posesión de Madero, en la calle de Humboldt. Desde un punto elevado —el balcón de su casa— el fótografo registra la preparación de los voluntarios y el paso del coche presidencial de Madero.



Puestos de “posadas”, 1911

cat. 40007



Puesto de pájaros en el kiosko, 1911

cat. 42009

Según constatan los diarios de la época, la Revolución ha terminado. La vida continúa en la ciudad de México, que hasta ahora prácticamente se ha visto libre de manifestaciones de violencia. En diciembre de 1911 el fotógrafo se pasea por los mercados. En una de las tomas se ve una pila de pinos navideños listos para ser vendidos.



Puestos de “posadas”, 1911

cat. 40004

Puestos callejeros de piñatas y decoraciones navideñas, cerca de la Alameda. Un público variado de distintas clases sociales se pasea por delante de los puestos, a una hora muy avanzada de la tarde.



Piedra extraída en Escalerillas, 1912

cat. 46007

Durante las obras de saneamiento realizadas en la calle Escalerillas, a un costado de la Catedral Metropolitana, se encontró una cabeza de serpiente mexica. El fotógrafo retrata el hallazgo *in situ*.



Prisión de Santiago, 1910

cat. 50003



Prisión y guardia de Santiago, junio de 1911

cat. 36007



Prisión de Santiago, 1913

cat. 56001

Tres vistas que cuentan una historia: la de la Prisión de Santiago, a espaldas del templo del mismo nombre. La primera, tomada durante los últimos meses del porfiriato, es una vista descriptiva, como muchas del siglo XIX, de una plaza y un edificio. En la segunda se percibe ya la intromisión de un orden militar: probablemente se tomó en torno al momento en que se trasladó ahí a Bernardo Reyes. La tercera cuenta la historia: al inicio de la Decena Trágica, la prisión es atacada para liberar a Reyes, quien muere poco después frente a Palacio Nacional.



Casa de Sra. Scherer, febrero de 1913

cat. 55001



Árbol en la Alameda, febrero de 1913

cat. 55004

La Revolución se vuelve visible en la ciudad: los edificios en la zona periférica a la Ciudadela y Bucareli se vieron fuertemente afectados. De los muchos desperfectos que el fotógrafo documentó está el de la casa de la viuda de Hugo Scherer, una lujosa mansión localizada en Paseo de la Reforma frente a la glorieta de Colón. Menos impactante que el daño del Reloj de Bucareli —que también registró el fotógrafo— fue el de varios árboles de la Alameda, que según *El País*, "fueron tronchados por los proyectiles y sus ramas interceptaban las calzadas".



Casa en el Rincón de San Diego, febrero de 1913

cat. 55009b



Calles 1a. y 2a. de Balderas, febrero de 1913

cat. 55008

Según reportó *El País*, las casas con números 13 y 15 de la Rinconada de San Diego "quedaron en ruinas". Asimismo, "todas las casas de la 1a. y 2a. de Balderas, sin excepción, sufrieron considerables desperfectos". Esto, por la ubicación de estas calles en relación con la posición de ambos contendientes.



Rubio Navarrete, 5 de mayo de 1913

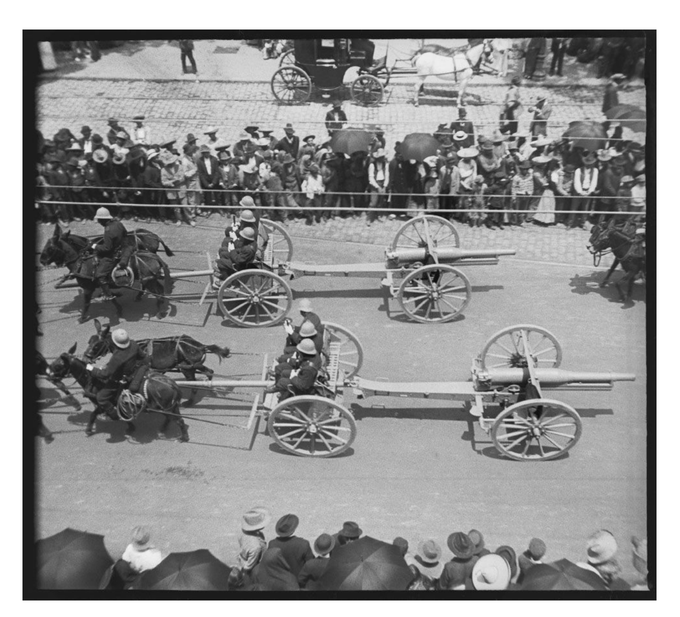
cat. 58008



Escena frente al monumento de Colón, 5 de mayo de 1913

cat. 58004a

Después del desfile, el ejército se dispersa. El coronel Guillermo Rubio Navarrete, nombrado comandante de la artillería de la División del Norte por Victoriano Huerta, transita despreocupadamente por el Paseo de la Reforma. En otro encuadre informal, el fotógrafo retrata a los militares a su paso por el monumento a Colón: una imagen que desvanece la asociación de milicia y orden.



Artillería, 5 de mayo 1913

cat. 56010

Una vista en picado extremo desde un balcón en la calle Escalerillas. El fotógrafo opone el dinamismo de los artilleros en movimiento al estatismo de la carreta de caballos, en el segundo plano. Y, en medio de ambos motivos, un mar de sombreros y paraguas: más que una masa uniforme, el fotógrafo destaca la variedad de tipos y clases sociales que conforma la multitud.



Colegio militar, 5 de mayo de 1913

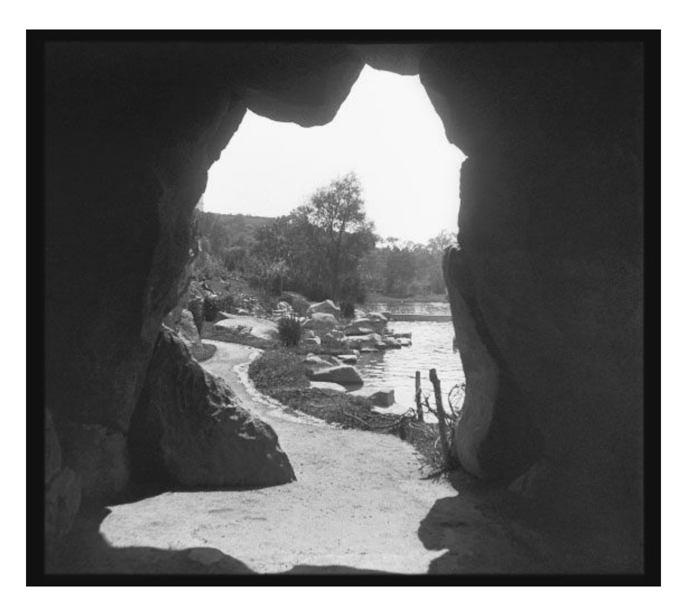
cat. 56008

A escasos tres meses de la Decena Trágica, se estrena E*l país de la metralla* en el Teatro Lírico, una farsa satírica en torno a los funestos acontecimientos de febrero. Como en esa revista musical, en esta fotografía las huestes militares recobran un aspecto positivo: merced al orden y fasto visual, los signos de la guerra se convierten en espectáculo.



Patos en el lago, 1913

cat. 60008



Interior de las grutas, Chapultepec, 1913

cat. 61003

La vida continúa: como en tiempos de la dictadura porfirista, los capitalinos acomodados pasean por Chapultepec. Vuelven a gozar, como entonces, de ese *bois de Boulogne* mexicano proyectado por Limantour.



San Ángel Inn, entrada, 1913

cat. 59002



San Ángel, niños paseando, 1913

cat. 65010

Lejos de los rastros de la guerra en la ciudad, algunos capitalinos acomodados prefirieron desplazarse a sus casas de campo en Tlalpan, Coyoacán o San Ángel y alejarse de las vicisitudes del conflicto bélico.



Escuela Militar Preparatoria, estafetas, 1913

cat. 61008b



Escuela Militar Preparatoria, Cruz Roja, 1913

cat. 61010

Como en la época de Díaz, los cadetes de la Escuela Militar Preparatoria marchan en el desfile del 16 de septiembre. Su elegancia y concordia sugiere la vuelta del orden.



Manifestación del 5 de febrero, San Fernando, 1914

cat. 62008

Faltan algunos meses para que Victoriano Huerta renuncie. En la ciudad de México se organizan manifestaciones a favor y en contra del gobierno: durante ese año, la capital comenzará a estar ocupada por grupos y huestes de distintas banderas.



Manifestación católica. Sagrado Corazón de Jesús, 11 de enero de 1914

cat. 62006

Ángel Sandoval, nuestro fotógrafo, fue uno de los "distinguidos caballeros católicos" que encabezaron la marcha de asociaciones católicas de enero de 1914, una manifestación por las calles de la ciudad de México en la que se entonó por primera vez el grito ¡Viva Cristo Rey! La marcha dejó entrever la falta de apoyo de los grupos católicos al gobierno de Victoriano Huerta.



Charros mexicanos, 1912

cat. 48004

Un descanso en medio del conflicto. Vestidos de charros, unos jinetes pasean por la calle. En Chapultepec, una fila de paseantes un domingo parece mirar el tránsito de la calzada como un espectáculo.



Paseo domingo, Chapultepec, 1914

cat. 8004



Incendio del Palacio de Hierro, 15 de abril de 1914

cat. 23005

Un suceso que algunos capitalinos interpretaron como una premonición: el aparatoso incendio que terminó con uno de los más elegantes almacenes de la ciudad. Como otros reporteros y cineastas —como los hermanos Alva— nuestro fotógrafo registra la catastrófica escena.



Entrada de artillería federal, agosto de 1914

cat. 64010



Salida de tropas a la guerra, 4 de diciembre de 1914

cat. 63008

La Revolución llega a la ciudad: huestes entran y salen de la capital después de la renuncia de Huerta. En abril, el ejército federal es licenciado en la carretera México-Puebla al tiempo que arriban las tropas de Álvaro Obregón. En agosto, entran las tropas del Primer Jefe Constitucionalista, Venustiano Carranza. A finales de noviembre, por el sur, los zapatistas.



Entrada de independientes federalistas, 1914

cat. 64007

Los transeúntes observan la llegada de independientes “federalistas”: militares licenciados que regresaron a integrarse al bando constitucionalista.



[Ir al Contenido]



Jefes zapatistas, 6 de diciembre de 1914

cat. 66005

Era domingo: los destacamentos del Ejército Libertador del Sur apostados en San Ángel se reunieron con los que habían permanecido acantonados en Tlalpan, Coyoacán y Churubusco. Pasando por Mixcoac y Tacubaya, se reunieron con las tropas de la División del Norte en San Cosme, para entrar —58 000 hombres en total— en un desfile por Paseo de la Reforma.



Llegada de Francisco Villa y Emiliano Zapata a la ciudad de México, 6 de diciembre de 1914

cat. 00005

LAS FOTOS QUE EL TIEMPO PUSO EN SU LUGAR: LA ENTRADA DE VILLA Y ZAPATA A LA CIUDAD DE MÉXICO,

Miguel Ángel Berumen

> A menudo las imágenes y las situaciones y las fotos no lo son del todo hasta que llegan los acontecimientos posteriores; como si quedaran en suspenso, provisionales, para verse confirmadas o desmentidas más tarde. Nos hacemos fotos, no con objeto de recordar, sino para completarlas después con el resto de nuestras vidas.
>
> Por eso hay fotos que aciertan y fotos que no. Imágenes que el tiempo pone en su lugar, atribuyendo a unas su auténtico significado, y negando otras que se apagan solas, igual que si los colores se borraran con el tiempo.
>
> Arturo Pérez Reverte, *La Reina del Sur*

De las fotografías de la entrada de Villa y Zapata a la ciudad de México apenas se han publicado unas diez. Sin embargo, por nuestras investigaciones anteriores, suponemos que fue ampliamente fotografiada: su fijación "retiniana" en la memoria colectiva se comprueba por su permanencia preeminente en la fotografía de la Revolución mexicana que se ha divulgado a lo largo de 96 años. No sólo están colocadas en el clímax de la lucha armada, sino en el de la historia de la fotografía mexicana.

En siete de los 865 negativos de vidrio de la colección de Ricardo Espinosa, aparecen Villa y Zapata durante su entrada a la capital de la república. Este número de imágenes

resulta verdaderamente significativo ya que equivale a la misma cantidad de fotografías con las mismas escenas que se han publicado de manera regular desde 1914. En otras palabras, este hallazgo pone en nuestras manos un *corpus* documental del mismo tamaño que aquel al que se ha tenido acceso durante todos esos años. De entrada, sólo por su valor en el nivel cuantitativo, esta colección nos ofrece nuevas posibilidades para el estudio de ese suceso histórico y pone de manifiesto que el pasado reaparece porque la historia nunca deja de acabarse.



Entrada de Francisco Villa y Emiliano Zapata a la ciudad de México,

6 de diciembre de 1914, cat. 66001



Entrada de Francisco Villa y Emiliano Zapata a la ciudad de México,
6 de diciembre de 1914, cat. 66010

En mi análisis, comparé esta serie de siete fotografías de nuestro archivo con otras 13 de diversos autores, como Antonio Garduño, Agustín Víctor Casasola, Miguel Casasola, Manuel Ramos, Abraham Lupercio y un turista estadounidense; también las comparé con imágenes cinematográficas que en total tienen una duración de un minuto y quince segundos. [1] La comparación con las imágenes conocidas resulta relevante y obligatoria si queremos entender la importancia de las imágenes recién descubiertas, ya que algunas de las primeras han permeado de manera dominante el imaginario colectivo sobre ese momento histórico y, en buena medida, de toda la Revolución mexicana.

Según el estudio que hicimos en el libro *México: fotografía*

y revolución [2] sobre las fotografías más publicadas de la lucha armada, una de esas 13 fotografías, firmada por Casasola, ocupó el cuarto lugar; otra, tomada ese mismo día, pero dentro de Palacio Nacional, en la que se observa a Zapata y Villa en la silla presidencial, ocupó nada menos que el primero.

Paradójicamente, aunque Zapata y Villa fueron derrotados, esas imágenes se convirtieron en la metáfora de la revolución triunfante. No sabemos si algunos de los que los fotografiaron alcanzaron a vislumbrarlo así, o si pensaron que Villa y Zapata realmente no gobernarían México. En todo caso, lo que sí podemos valorar es la importancia que esos fotógrafos le dieron a ese suceso por la cantidad de imágenes que registraron de él.



Llegada de Francisco Villa y Emiliano Zapata a México,
6 de diciembre de 1914, cat. 00006

Cualquiera que hubiese sido su percepción, seguramente

ésta duró muy poco. Para finales de enero de 1915 —tras un poco más de un mes de la entrada de Villa y Zapata a la ciudad de México—, Obregón ya había entrado de nuevo a la capital de la república y, aunque habría de salir de nuevo, meses más tarde ya había derrotado a Villa y al grueso de la División del Norte en el Bajío. Ante este cambio de circunstancias y tras esa sucesión vertiginosa de hechos, ¿qué podía quedar de aquellas imágenes épicas? Lo cierto es que a pesar de la hegemonía de Carranza y, más tarde, la de Obregón, los acontecimientos de los años siguientes no sólo iría definiendo la importancia de aquel día en la historia de México sino también de sus imágenes al paso del tiempo y más allá de la inmediatez de la toma. Como sugiere Pérez Reverte, el tiempo se encargaría de ponerlas en un justo sitio.

Yo agregaría que no sólo el resto de la vida de los personajes es el que completa las historias en las fotografías sino que, en el caso de imágenes históricas, los acontecimientos políticos son los que llegan a definir, e incluso cambiar, su significado. Con la finalidad de legitimarse frente a los cientos de miles de mexicanos que creían en los principios de una revolución derrotada, es probable que el Estado posrevolucionario de la década de 1920 haya promovido e incluso institucionalizado este tipo de imágenes. Las visitas a Morelos de los presidentes Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles para encabezar los aniversarios luctuosos de Zapata son por demás

significativas: sólo uno de los múltiples ejemplos del interés que el Estado tenía por apoderarse de la herencia ideológica y simbólica que hombres como Zapata habían dado a la lucha armada.

Esta parte del análisis que se centra en el terreno cuantitativo revela que lo importante no radica únicamente en lo que sabemos de la serie recién descubierta, sino en lo que sabemos de las fotografías conocidas. Datos como la cantidad y la circulación que tuvieron estas últimas, así como su estado de conservación, nos permiten comparar y valorar la importancia de las fotografías develadas. [3] Con excepción de Agustín Víctor Casasola, quien firmó cinco de las 13 fotografías que revisamos en el análisis comparativo, puedo presumir que el autor de nuestro archivo tuvo un interés mayor por el evento y sus protagonistas que el que tuvieron el resto de los fotógrafos. En consecuencia, nuestro fotógrafo pudo percibir la importancia histórica de ese día mejor que ningún otro.

LA ESTRATEGIA

En una de las conocidas secuencias cinematográficas a las que hice referencia, se aprecia a más de una decena de hombres tratando de fotografiar a los jefes revolucionarios mientras éstos avanzan hacia ellos, al frente de sus columnas, provocando que los fotógrafos se desplacen constantemente hacia adelante. En una escena se observa a un fotógrafo emplazando su cámara: parece tener todo listo

y controlado e incluso encuentra el campo visual despejado de cualquier intruso. Sin embargo, antes de que pueda lograr su toma, ese espacio se puebla súbitamente con otros fotógrafos, jinetes y transeúntes. En consecuencia, el fotógrafo tiene que decidirse por accionar su cámara en esas circunstancias o correr aún más hacia el frente de la columna para lograr una mejor toma. Esta opción, sin embargo, podría llevarlo a perder todas sus oportunidades de lograr la fotografía.



Entrada de Francisco Villa y Emiliano Zapata a la ciudad de México,
6 de diciembre de 1914, cat. 66002

Como vemos en la escena, el fotógrafo se decide por lo segundo. La multitud le cierra el paso, acorralándolo entre la avanzada del contingente y el resto de los fotógrafos: entonces, el fotógrafo comprendió que había dejado pasar un momento histórico. La composición de elementos que

cambian súbitamente en esas circunstancias nos habla de la dificultad para realizar una toma fotográfica y nos invita a pensar en la logística que implica la fotografía documental.

Por el estudio de las fotografías tanto como el de las imágenes cinematográficas, deducimos que algunos fotógrafos, como Casasola y Ramos, decidieron hacer sus tomas durante todo el recorrido del desfile, que se llevó a cabo desde Chapultepec hasta Palacio Nacional. Otros, la mayoría, decidieron esperar al contingente en las calles aledañas al zócalo. Nuestro fotógrafo, en cambio, eligió tomar las fotografías de Villa y Zapata sólo en el Paseo de la Reforma. En ese tramo, la concentración de personas no era tan grande como en el centro de la ciudad. Además, el espacio abierto le proporcionaba cierto control y una mejor planeación de sus emplazamientos. Como podemos apreciar en sus fotografías, esa decisión le permitió, por lo menos, tomar siete fotografías de Villa y Zapata marchando hacia el zócalo: tres de ellas con una cámara estereoscópica de placas 1 ¾’’ × 4 ¼’’ (45 × 107 mm) [4] y cuatro con una cámara convencional de placas 9 × 12 cm. [5] De estas últimas, dos llamaron poderosamente mi atención. Curiosamente esas dos fotografías resumen la forma en que este fotógrafo acometió la fotografía y, al mismo tiempo, revelan la mirada singular con que vio el momento cumbre de la revolución popular en México.

Ciertamente el zócalo, almacén de los símbolos nacionales, se antojaba como el escenario ideal para

fotografiar a Villa y Zapata. Sin embargo, el emplazamiento que escogió nuestro fotógrafo no fue menos interesante: ofrecía la posibilidad de establecer un fuerte contraste entre el México del Paseo de la Reforma y los más de 50 000 hombres que componían los ejércitos de Villa y Zapata, en su mayoría, campesinos muy pobres. La sola presencia de este ejército popular en la ciudad de México puso en crisis la modernidad y el progreso material del país que nuestro fotógrafo se había obsesionado por documentar en una buena parte de su obra anterior. Tal vez ese día comprendió la abrupta ruptura que separaba a dos Méxicos. En todo caso, la decisión de sacrificar el escenario "ideal" impactó positivamente en la cantidad de registros que nuestro fotógrafo realizó de Villa y Zapata. Por otro lado, también es probable que, al no ser profesional o fotoperiodista, se sintiera inseguro entre la muchedumbre que le esperaba en el zócalo; pero si así fue, igualmente tomó la mejor decisión, ya que planificó sus tomas de acuerdo con sus recursos como fotógrafo.

Equipado con dos cámaras, una para negativos de vidrio 9 × 12 cm y una pequeña estereoscópica, nuestro fotógrafo definió una logística muy particular para documentar la entrada de Villa y Zapata a la ciudad de México. No se precipitó a documentar el arranque del desfile y decidió esperar la llegada del contingente revolucionario en la glorieta del Monumento a la Independencia. Ahí preparó su cámara 9 × 12 cm para hacer sus primeros dos disparos.

Nuestro hombre tuvo el tiempo suficiente para observar el campo de operaciones, por lo que seguramente se percató de que al lado izquierdo de la columna que encabezaban Villa y Zapata, sobre el Paseo de la Reforma y hasta el Ángel de la Independencia, se encontraban estacionados varios autos con personas encaramadas observando el desfile. Ese hecho produjo que el grueso de la multitud avanzara por el lado derecho siguiendo al contingente. Al bloquear los automóviles el lado izquierdo de la glorieta, el contingente tenía forzosamente que rodearla por la derecha.

Saber eso no tenía mayor importancia para la primera toma que debía ser muy abierta (cat. 00005), pero significaba la diferencia para lograr con éxito la segunda. La estrategia para la primera toma fue la siguiente: nuestro fotógrafo emplazó su cámara en las escalinatas del Monumento a la Independencia mirando hacia Chapultepec por el Paseo de la Reforma, tal vez pensando que, en cuanto la caballería de la vanguardia llegara al monumento, el contingente tendría que hacer un giro hacia la derecha para rodear la glorieta. En ese momento, Villa y Zapata, que venían atrás de ellos, quedarían de frente y al descubierto justo unos segundos antes de tomar la glorieta. Ése era el momento de hacer la toma, aunque, en esos segundos, habría que esperar hasta que los dos generales aparecieran en el único claro que quedaba. Nuestro fotógrafo esperó el tiempo suficiente y, en cuanto los tuvo a la vista, obturó su cámara. Aun con el cuidado de esos pormenores, es probable que en esta

fotografía el fotógrafo no persiguiera tomar a Villa y a Zapata al detalle. Tal vez lo que buscaba con este disparo era pegar en el corazón del ejército popular más grande que había visto en su vida. [6]

Su fotografía sobre ese momento histórico es única. Su emplazamiento en las escalinatas del monumento le permitió hacer una toma un tanto elevada de un plano general que muestra con claridad el escenario de los acontecimientos. Este tipo de encuadre es atípico en la Revolución mexicana. La mayor parte de las imágenes del conflicto armado muestran a los personajes demasiado cerca, tal vez, porque hay un marcado interés por darle veracidad a los hechos.



Llegada de Francisco Villa y Emiliano Zapata a México, 6 de diciembre de 1914, cat. 00004

Pero ¿qué hay del contexto, del teatro de las operaciones? Al igual que en muchas otras imágenes que vemos en la colección de este fotógrafo, ésta es una fotografía con mucho

cielo y tierra: los personajes principales y sus ejércitos apenas ocupan una pequeña parte del encuadre. La habilidad que nuestro fotógrafo tiene para composición le permite poner a dialogar a los elementos arquitectónicos y el paisaje urbano con sus personajes. La relativa elevación de ese emplazamiento posibilita la ausencia de intromisiones en el campo visual de la parte alta de la fotografía, gracias a lo cual se puede apreciar la inmensidad de los ejércitos. Su composición permite ver en perspectiva la arboleda y el contingente confundiéndose, justo en el punto de fuga, con la pesada estructura del castillo de Chapultepec, la residencia oficial de los presidentes de México. Desde el punto de vista político, esa imagen resultaba sumamente significativa, ya que desde hacía varios días el jefe de la artillería de Villa y antiguo director del Colegio Militar, el general Felipe Ángeles, había ocupado Chapultepec. [7]

Es muy probable que antes de tomar la primera fotografía nuestro fotógrafo ya hubiera determinado los tiempos y movimientos que necesitaba para llegar a su segundo emplazamiento. En ninguno de los dos casos fue él quien buscó a los revolucionarios: fueron ellos los que llegaron ante él al pasar frente a la posición estratégica donde había colocado su cámara.

Gracias a la distancia a que se encontraba nuestro fotógrafo de Villa y Zapata durante su primera toma, tuvo el tiempo suficiente para colocar una nueva placa en su cámara y desplazarse al lado del monumento por donde pasarían los

caudillos. Según mis cálculos, realizó su nuevo emplazamiento a menos de un minuto del primero, lo que le permitió lograr dos de las fotografías más sensacionales de ese desfile. El truco consistió en colocarse en la trayectoria del contingente y tomar dos fotografías en diferentes planos, una de lejos y otra de cerca. Una vez tomada la primera que era panorámica, el fotógrafo sólo se movería muy poco y esperaría menos de un minuto al contingente para hacerle la segunda fotografía. Ésta sería a quemarropa para tener acceso a los detalles de los personajes (cat. 00004).

Esta segunda toma tendría que realizarla prácticamente imbuido entre la multitud. Y para que ésta no invadiera por completo el encuadre, dispuso el emplazamiento de su cámara ligeramente alto, lo suficiente para tener al descubierto los cuerpos de los caballos y sus jinetes. Debido a que Villa y Zapata pasaron muy cerca de su cámara, esta fotografía pudo recrear con fidelidad los detalles íntimos de la escena. Por ello, tal vez esta fotografía sea una de las que nos acerque mejor a estos personajes.

La fotografía muestra muy bien algunas cosas aparentemente inexplicables en cuanto a la forma de plantear el desfile. Si lo que se pretendió llevar a cabo fue la entrada de los ejércitos de Villa y Zapata a la ciudad de México, no se entiende por qué Zapata es el único zapatista que va en la primera línea. Tampoco, por qué Otilo Montaño quien tenía una jerarquía similar a la de Tomás Urbina iba en la segunda. Esta desigualdad pareció enmendarse frente a

la cámara y para la posteridad con las famosas fotografías tomadas en Palacio Nacional la tarde de ese mismo día, en las que Villa y Zapata posan sentados al lado de sendos generales. Y digo "pareció", pues aunque una de estas fotografías resultó ser la más publicada de la Revolución, en un primer momento no gozó del impacto que, en cambio, sí tuvieron las vivas escenas entre las multitudes. A este respecto, es significativa la cabecera de una fotografía de Antonio Garduño donde aparecen Villa y Zapata en *La Ilustración Semanal*: "El general Villa en México". Y, más abajo, como pie de fotografía agregaba: "El Gral. Francisco Villa, jefe de la División del Norte, atravesando la plaza de la Constitución el domingo pasado al frente de sus tropas —A su derecha, el Gral. Emiliano Zapata— Fots. Garduño". [8] La nota daba la impresión de que Zapata sólo iba de acompañante y que todas las tropas eran de Villa.

Aunque pudiera tratarse de alguna maniobra en el protocolo para hacer notar la preponderancia de la División del Norte sobre el Ejército Libertador, es probable que Zapata y sus hombres hayan estado de acuerdo por la sencilla razón de que los zapatistas ya habían hecho su entrada a la ciudad de México unos días antes, justo cuando las últimas fuerzas de los constitucionalistas abandonaron la capital para dirigirse a Veracruz. A finales de noviembre de 1914 las tropas de Zapata ocuparon México; Everardo González y Barona e, incluso más tarde, Eufemio Zapata, se habían instalado en Palacio Nacional. Sin embargo, hay

pocos testimonios de la entrada de las tropas de Zapata y, lo que es más, la mayor parte de las crónicas la ignora. Entonces, tal vez a los habitantes de la ciudad de México debió haberles parecido de lo más natural: la mayoría supuso que se trataba del mismo evento y la lectura sobre la jerarquía de ambos ejércitos se confundió. Con el paso de los años la gente aceptó que se trataba simplemente de la entrada de Villa y Zapata a la ciudad de México, sin cuestionarse la inconsistencia del protocolo. En realidad, se podría decir que quienes entraban por primera vez a la capital eran los villistas.

Por otro lado, un vistazo desapasionado pero atento a la fotografía nos muestra una dificultad para leerla. Los que están informados sobre el suceso saben que en el contingente van hombres de dos ejércitos. Pero es tal y tan extraña la variedad de sombreros que portan los dirigentes que, a primera vista, no atinamos a ubicarlos con alguna facción y, menos aún, con un solo ejército. No sólo aparecen sombreros americanos de cuatro y tres pedradas, como el que porta Rodolfo Fierro, sino gorras de divisionarios mexicanos como las de los generales Villa y Rafael Buelna, un salacot inglés como el de Tomás Urbina y, por último, el sombrero de charro de Zapata.

Esta simple pasada de la vista encierra varias cosas interesantes. Primero, nos habla de la interacción de dos ejércitos y varias facciones que conservan una diferenciación identitaria y que, al mismo tiempo, la

fotografía asimila a un fin común. Por otro lado, se observa un contraste entre Villa y Zapata respecto a su vestimenta que coincide, en buena medida, con sus procesos de evolución política. Aunque Zapata viste de gala, no deja de traer puesto un traje de charro como el que siempre había usado. Villa, en cambio, viene enfundado en un uniforme de gala de divisionario mexicano, un atavío similar al que había estrenado en febrero de ese mismo año durante el rodaje con la Mutual Film Corporation, pero que no portaba durante las batallas. Poco antes de la película, Villa se vestía de paisano a la usanza americana; y, todavía antes, simplemente como un ranchero. Aunque Villa luce radiante en su uniforme de general federal, poco a poco se dará cuenta de que no va adentro de ese traje, por lo que muy pronto dejará de usarlo para volver a su traje de paisano. Por más gallardo que se vea en la fotografía, no deja de ir disfrazado.

El que se ve más parecido a sí mismo es Zapata. Curiosamente, su percepción sobre la vestimenta coincide con la estabilidad de su movimiento que, para entonces, ya tenía tres años de haberse consolidado. Su ejército popular se hizo sobre la marcha. Por lo pronto, a través de la imagen que proyectaron en este acontecimiento, Villa y Zapata parecen haber desmentido, de un plumazo, la fama de bandidos y criminales que tenían entre los habitantes de la capital: tras la polvareda que levantaban los miles de hombres que los seguían, se notaba que había algo en ellos. Cada uno a su estilo tenía una personalidad sumamente

recia. De cerca y montados en sus caballos, estremecían el corazón de cualquiera.

Esta fotografía extraordinaria los muestra suspendidos en el aire, en una especie de nube épica, henchida de victorias. Es probable que en ese instante nadie se haya acordado de los muertos. Tal vez sólo se pensó en que todo había valido la pena: tanto para la multitud que los vio ese día como para nosotros en el tiempo, es patente la capacidad de indignación de estos hombres contra la injusticia. La nitidez con que el fotógrafo nos acerca a Zapata y Villa los hace de carne y hueso. Nunca los ha tenido más cerca y sabe que pasarán fugaces frente a sus ojos. Sin embargo, controlando su excitación, los detiene un instante frente al corazón palpitante de nosotros: los espectadores que 96 años después acudimos emocionados a su encuentro.



Cañón de los villistas,
6 de diciembre de 1914, cat. 66009



Zapatistas con estandarte,
6 de diciembre de 1914, cat. 66003



Infantería zapatista,
6 de diciembre de 1914, cat. 66006

[Notas]

[1] *Memorias de un mexicano* (1950), DVD, Fundación

Carmen Toscano, 1985 (110 min).

[2] Miguel Ángel Berumen (coord.), *México, fotografía y revolución*, México, Fundación Televisa / Lunwerg, 2009.

[3] Puesto que los negativos prácticamente no han sido manipulados, se encuentran en perfecto estado de conservación lo que permite una mejor lectura de sus contenidos.

[4] Con el objeto de comparar el formato de placas entre las dos cámaras que usó el fotógrafo, diremos que cada una de las dos fotografías que se registraban con la cámara estereoscópica media 1 ¾” × 2 1/8”.

[5] Del formato convencional de placa 9 × 12 cm, sólo hay 15 placas en toda la colección.

[6] A unos metros de distancia de nuestro fotógrafo, uno de los Casasola esperaba a que los revolucionarios entraran a la curva de la glorieta y, a juzgar por una de sus fotografías, ésta la debió haber tomado a unos segundos de diferencia.

[7] La logística del desfile se atribuyó al general Felipe Ángeles.

[8] *La Ilustración Semanal*, n. 62, México, 7 de diciembre de 1914.

DESENLACE

[Ir al Contenido]



Hospicio de niños, desfile, 1916

cat. 68007



Roque González Garza, 5 de mayo de 1915

cat. 68009

Los transeúntes corren detrás del coche del presidente Roque González Garza, quien al haber fungido como presidente de la Convención de Aguascalientes, asumió el cargo de encargado provisional del poder ejecutivo en enero de 1915. González Garza llegó a la ciudad en marzo y dejó el poder en junio al Lic. Francisco Lagos Cházaro.



Minería, reparto de maíz, 1915

cat. 68002



Vizcaínas, reparto de maíz, 1915

cat. 68004

Durante 1915 escasea la comida en la ciudad y se desata el abuso, el acaparamiento y la especulación: así surgen los "bilimbiques", trozos de cartón que sustituían a la moneda corriente. Las fotografías muestran las filas de espera para el reparto de maíz en Minería y Vizcaínas. Según la crónica, más de 500 personas quedaron tendidas en el pavimento, "entre muertos, asfixiados y desmayados". En esta época de especulación surge el término "carrancear".



Calle de Humboldt, 1915

cat. 68005

Desde el balcón de su ventana en la calle de Humboldt, el fótografo registra un insólito escenario para ese año: una vaca que camina por la calle, junto a un niño que juega con un aro. Esta escena relajada contrasta con las imágenes anteriores de las filas de gente esperando comida.



Escuela de militarización, 16 de septiembre de 1916

cat. 67003

En contraste con las fotografías de tropas de distinta bandera que ocuparon la ciudad de México surge la imagen de pequeños soldados con armas de palo.



Escuela de militarización, 16 de septiembre de 1916

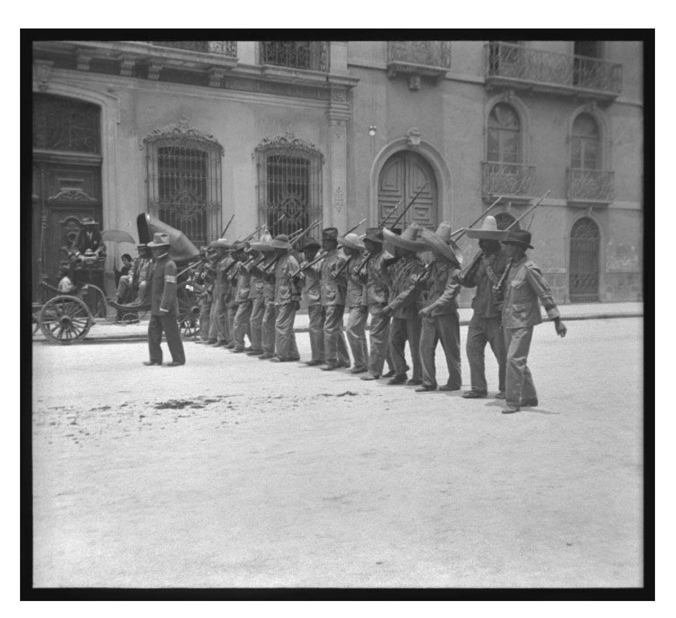
cat. 67004



Cuerpo de señales, 16 de septiembre de 1916

cat. 67005

El fotógrafo se fija en la pobreza de medios y ausencia de público de las huestes militares que marchan el 16 de septiembre de 1916: queda poco del fasto del desfile de mayo de 1913.



Escuela de militarización, 16 de septiembre de 1916

cat. 67003

Un desfile formal, pero con pocos espectadores. A muy pocos ciudadanos interesa el despliegue de unos “carranclanes” que invadían el espacio urbano con orines y escupitajos.



Aguilar y Obregón, 16 de septiembre de 1916

cat. 67008



Casa de Carranza, 16 de septiembre de 1916

cat. 67009

Elegantemente vestidos, los generales Álvaro Obregón y Cándido Aguilar —éste último, yerno de Carranza—, recorren el Paseo de la Reforma después del desfile del 16 de septiembre. Probablemente se dirigen a la casa de Carranza, mansión en la calle de Lerma en cuyo sótano Felipe Ángeles había planeado el ataque a la Ciudadela.



Casa de Ignacio de la Torre, 16 de septiembre de 1914

cat. 65004

Confiscada por las tropas revolucionarias durante la revolución de 1910, la casa del licencioso yerno de Porfirio Díaz, que había presenciado fiestas tan lujosas como disolutas, fue convertida en sede revolucionaria. Detenido Carranza y encerrado en la prisión de Lecumberri, De la Torre sería liberado por Emiliano Zapata a su llegada a México en diciembre de 1914.



Entrada de carrancistas, 20 de agosto de 1914

cat. 65008

Después de la renuncia de Victoriano Huerta, el 15 de julio de 1914 y de la rendición de las fuerzas federales firmada en el tratado de Teoloyucan del 13 de agosto de 1914, las fuerzas constitucionalistas encabezadas por Venustiano Carranza entran victoriosas en la ciudad de México el 20 de agosto de 1914.



Primer Jefe Venustiano Carranza, 16 de septiembre de 1914

cat. 65001

El jefe de la revolución constitucionalista preside las fiestas del 16 de septiembre de 1914, día en que el gobierno de Estados Unidos anuncia el abandono de sus tropas acantonadas en Veracruz.



En la *promenade*, 6 de noviembre de 1910

cat. 28004

¿Quién es el fotógrafo? Desde el contracampo surge la sombra de su figura. Nuestro fotógrafo sostiene su cámara “fácil” a la altura de los ojos.

APOSTILLA

[Ir al Contenido]

VII. APOSTILLA

EL MISTERIO DEL FOTÓGRAFO

Cuando no puedas dibujar la vasija, dibuja el espacio alrededor de ésta.

Proverbio popular

¿Quién es el fotógrafo del archivo? Después de meses de investigación del acervo, todavía no contamos con datos seguros sobre la identidad del fotógrafo. Todo es especulación: sin datos seguros sobre la procedencia del archivo o una firma en el cuadernillo, sólo podemos compartir algunas hipótesis respecto al autor de las fotografías.

La situación anterior es, para un historiador del arte, una pesadilla y una bendición escondida. Una pesadilla, porque no puede proyectar la información biográfica del autor en su interpretación de las imágenes. Y una bendición escondida, justamente por la misma razón: porque el desconocimiento de los datos biográficos del autor funciona como un acicate para no caer en una interpretación psicologista de las imágenes y para ahondar, en cambio, en el sentido que éstas tienen en sí mismas, como objetos simbólicos. Es a partir del diálogo con los elementos formales, iconográficos, técnicos y de difusión social de las imágenes donde la vividez, presencia manifiesta o *enárgeaia* de la imagen, en palabras de Ginzburg, como el historiador puede arriesgar una interpretación de éstas. [1]



Detalle: **reflejo de la imagen del fotógrafo**, cat. 39001

¿Es el "tío Ángel" el autor de las fotos? Lo más natural es suponer que sí: dado que el archivo está compuesto tanto por los negativos originales como por sus copias positivas, es altamente probable que haya sido el misterioso hombre de nombre Ángel quien produjo y conservó las fotos. Lo raro, en todo caso, es la falta de representaciones alusivas a su persona: el cuadernillo parece dirigido a un espectador abstracto e indefinido y no a familiares cercanos. En las 73 páginas del cuadernillo sólo hay una mención personal correspondiente a dos placas descritas como "mamá y nietos", que, curiosamente, no aparecen en el archivo. ¿Habrán sido retiradas estas placas por ser justamente las únicas que interesaban a sus herederos? Sin esas imágenes no podemos saber quiénes ni cómo eran los familiares del tío Ángel; tampoco por qué conservó un archivo protagonizado por una familia que no era suya, la familia Lavista.



Grupo familiar Lavista, cat. 39001

Que era un amigo cercano de Mauricio de la Arena, eso lo sabemos con seguridad: en la crónica social de la boda entre éste y Concepción Lavista Solares en agosto de 1903, figura un Ángel Sandoval entre los "distinguidos" asistentes. A esa boda de alcurnia, en la que "el templo fue insuficiente para la numerosa y selecta concurrencia", asistieron, entre otros miembros de la oligarquía porfirista, el ministro de Relaciones Exteriores Ignacio Mariscal y el gobernador De Landa y Escandón, ambos, personajes que figuran en la historia (del primero aparece una foto de su carroza fúnebre, de abril de 1910, y del segundo, una vista de su casa). [2] De nuestro personaje, que en la crónica se le menciona sin segundo apellido —sólo Ángel Sandoval a secas—, sabemos que regaló a la pareja "unas jarritas de cristal y plata".



Ángel Sandoval, 1911, cat. 34002

¿Será este Ángel Sandoval el mismo hombre que aparece descrito en el cuadernillo simplemente como “Ángel” y retratado con Mauricio de la Arena en una foto tomada en la misma sesión que la foto de familia del espejo (caja 39, foto 1)? La imagen de ese Ángel coincide, además, con la del hombre descrito como “A. Sandoval” en otra foto del archivo (caja 34, foto 2). La única otra mención al apellido Sandoval se hace en la descripción de una placa del paseo por Xochimilco: canoa Grisi-Sandoval (caja 4, foto 9).



Mauricio y Ángel, noche, cat. 39003

La mejor evidencia de que Ángel Sandoval es nuestro fotógrafo la encontramos en un directorio de la ciudad de México de 1904, en el que aparece ese nombre asociado a una ocupación —funcionario público— y una dirección: 2a. calle de Humboldt 2. [3] Esta localización de la casa del fotógrafo explica varias imágenes del acervo, sobre todo, aquella de la vaca recorriendo la calle de Humboldt, tomada justamente desde los altos de una casa en esa calle (caja 68, foto 5). Ese emplazamiento también revela que los movimientos habituales del fotógrafo se hacen en torno a un eje imaginario situado en el extremo oriente de la Alameda, que incluiría Avenida Juárez, Avenida Hombres Ilustres, Bucareli, Paseo de la Reforma y San Cosme.

Sabemos, pues, que el Ángel Sandoval del directorio era un empleado público, al menos en 1904. Del Ángel Sandoval de las fotos y la crónica hemerográfica sabemos que tenía el

aspecto de un señor *distinguido*: así lo describe la crónica del diario *El País* del 12 de enero de 1914: como uno de los "distinguidos caballeros católicos" que habían encabezado la marcha de asociaciones católicas del día anterior, una manifestación por las calles de la ciudad de México en la que se entonó por primera vez el grito de ¡Viva Cristo Rey! (caja 62, foto 6). Y si bien la proclama de ese día del reverendo Eduardo Peza, ya en la Catedral, de que "la República Mexicana no sucumbiría ante el enemigo" parecía referirse a la intervención estadounidense, su discurso, tanto como la manifestación en sí, dejaba entrever la falta de apoyo al gobierno de Victoriano Huerta por parte de los grupos católicos. [4]

Si observamos con cuidado los retratos de Ángel Sandoval concluiremos que su figura era casi *demasiado* distinguida: a diferencia de Mauricio de la Arena, que aparece posando más suelto en las fotos, hay en Sandoval una cierta impostura [imágenes de la página anterior]. Como sugiere John Berger en su conocida interpretación de los campesinos vestidos de domingo (inevitablemente incómodos, según Berger, enfundados en esos trajes de domingo que no les quedan bien), el hombre de las fotos aparece sutilmente disfrazado: a pesar de su aspecto distinguido, probablemente Ángel Sandoval no es un hombre de alta clase social o con recursos económicos propios. Por ello, utiliza tan exhaustivamente el recurso del autorretrato. De ahí también, la significativa existencia de esa única y extraordinaria placa

de autocromo en la que posa vestido con un elegante traje de charro. Si bien esta hipótesis en torno al uso narcisista del autorretrato con fines de ascenso social ciertamente puede sonar descabellada, el que todas las placas en color sean retratos del señor que identificamos como Ángel Sandoval secunda esta idea.

¿Pero por qué no puso su nombre en el cuadernillo? ¿Por qué habla de sí mismo en tercera persona cuando se describe en éste? Acerca de la identidad de nuestro fotógrafo, es importante subrayar que a veces lo significativo es la ausencia y no la abundancia de información. En las crónicas de las revistas ilustradas de la época, donde sí aparecen los miembros de la familia Lavista, no figura ningún Ángel Sandoval. Por una pequeña nota en *El Diario* de abril de 1909, sabemos que un hombre con ese nombre participó como organizador en la ceremonia de conmemoración del 50 aniversario del fusilamiento de militares, médicos y estudiantes de medicina, conocidos como los "Mártires de Tacubaya". [5] Muy probablemente ese mismo Ángel Sandoval se casó en 1917 con Aurora Zamora, una joven que en 1904 había participado como niña en esa misma celebración. [6] En la nota que anuncia la despedida de esa boda se informa:

> Ayer, en la hacienda de Guadalupe, uno de los más agradables sitios de la población, se reunieron varios amigos del Sr. Ángel Sandoval con objeto de ofrecerle una comida de carácter íntimo. La fiesta fue celebrada con motivo de que el antes dicho Sr. Sandoval abandona la Capital para ir a Celaya, lugar en donde en breve unirá su destino con la señorita Aurora Zamora. La despedida

> fue cordial y significativa y en los brindis que se pronunciaron se vieron los más sinceros deseos de que el estimable caballero conquiste un porvenir halagador al lado de su futura compañera. [7]

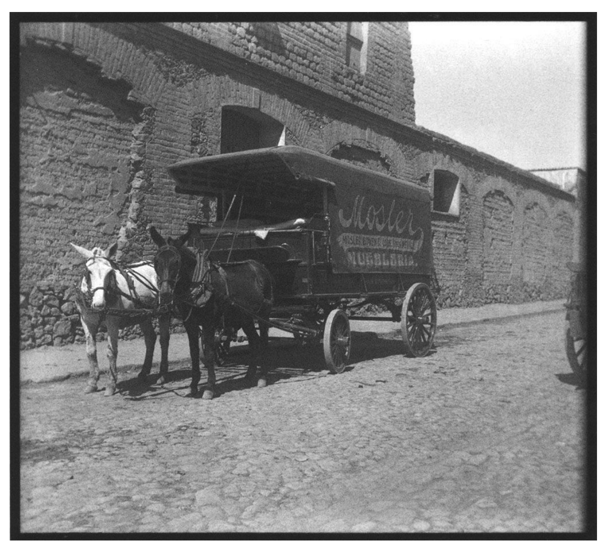
¿Se tratará de nuestro Ángel Sandoval? La fecha de la boda se corresponde con una escasez de fotos en el cuadernillo entre 1916 y 1917. En cambio, la descripción de la fiesta coincide con un evento registrado en el cuadernillo como “Casa de [Luis] Jordá, Guadalupe” o “Grupos de Jordá” que, según nuestros cálculos, sucedió meses antes de la llegada de las fuerzas de la Convención a la ciudad de México en 1914. En las fotos de grupo se ve a un hombre que efectivamente podría ser Sandoval abrazando a una mujer joven, y a otro hombre señalándolo como protagonista de la foto. ¿A pesar de la discrepancia temporal podría tratarse del mismo hombre y del mismo evento? Las fotos en que figura el hombre que parece Sandoval son muy rígidas y están ligeramente borrosas (seguramente las tomó una tercera persona y no él), por lo que no podemos aseverar que, a pesar del parecido, se trate efectivamente del mismo.

Como Julian Sorel, el héroe de *Rojo y negro*, nuestro fotógrafo parece haber tenido una carácter camaléonico: seguramente era alguien educado (como Sorel, que sabía latín) que usaba su conocimiento refinado para entrar en los altos círculos sociales de la burguesía porfirista. Como el personaje de Stendhal, nuestro fotógrafo *aparece* como parte del medio en que se mueve, por lo menos, circula en él sin dificultad merced a su fotografía.

Otra pista importante la dan unos pequeños retazos del papel en que se envolvieron las placas. En algunos se lee “Casino de México”; en otros, “Apartado postal 89 bis. Teléfono 1944”, y otros más son trozos de papeles de publicidad de la Casa Mosler, Bowen & Cook. Acerca del Casino de México, contamos con poca información: sabemos que se inauguró en 1908, en la casa que había sido del finado Alberto Braniff en la rotonda del Paseo de la Reforma (enfrente de la estatua de Cuauhtémoc), con la intención de ser un “lugar de recreo, una unión para los hombres de comercio y de trabajo que después de las faenas diarias pueden pasar alegres momentos en compañía de sus amigos”. [8] En otra nota se nombra su mesa directiva, en la que figuran dos capitalistas extranjeros y tres mexicanos de apellidos Sánchez Rivera, García y Pavía; ningún Sandoval. [9] No encontramos anuncios en los directorios de la época, menciones posteriores en la hemerografía u otros datos fiables en el registro notarial. Seguramente el Casino de México cierra sus puertas al poco tiempo de ser inaugurado y, por alguna razón (la más sencilla, porque Sandoval era empleado del Casino), su papelería desechada pasa a manos de nuestro fotógrafo.

Respecto a la relación del autor de las fotografías con la Casa Mosler, Bowen & Cook, contamos con suficientes datos para suponer que éste era gerente o vendedor de tal casa. Eso explica la multitud de tomas en que aparecen los espacios de gestión, venta y bodegas de la Casa Mosler (el

Salón oriental y el Salón dorado), la foto del carro de entregas de la misma y la serie de tomas de muebles escolares y de baño vendidos por Mosler. Las imágenes de estos muebles son muy similares a los anuncios grabados que Mosler publicaba en los periódicos, por lo que intuimos una relación entre la producción de las fotografías y las imágenes publicadas en los anuncios: probablemente de las primeras se dibujaban las segundas.

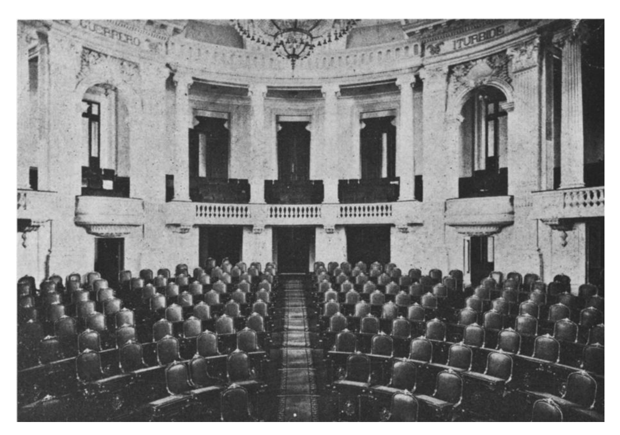


Carro Mosler, 1910, cat. 12001a



Casa Mosler, Departamento de decoración, 1911, cat. 34009

Otro hecho que apoya la hipótesis anterior es que Mosler, durante aquellos años, fue la casa elegida para equipar muchos edificios públicos que se construyeron antes del Centenario: el Teatro Arbeu, la Cámara de Diputados y algunas casas en las que se alojaron los diplomáticos extranjeros. De ahí las tomas de interiores lujosos como el de la casa de delegados en la calle de Liverpool (que muestra un parecido sorprendente, pero con otro ángulo, de la foto de la misma casa publicada en *El Mundo Ilustrado*) o el de la Cámara de Diputados. Como se comprueba en la hemerografía, el equipamiento de ésta corrió a cargo de la Casa Mosler que, suponemos, habría enviado a su empleado-fotógrafo a registrar el resultado final. De ahí la cantidad de vistas diferentes de tal recinto.



Fotografía de la Cámara de Diputados, en *El Mundo Ilustrado*, 16 de diciembre de 1910



Ángel Sandoval (atribuida), **Interior de la Cámara de Diputados**, 1910-1911, cat. 30003

¿Quién fue, en definitiva, el fotógrafo de nuestro archivo? Basándonos en la información anterior, nos quedamos con la hipótesis de un Ángel Sandoval de buen parecer, alta educación y gusto estético, pero no de clase alta. Posible gerente de El Casino de México y la Casa Mosler, utiliza una

cámara heredada o regalada como medio para entrar y circular entre las altas clases sociales de finales del porfiriato. Amigo de Mauricio de la Arena y, por lo tanto, cercano a la familia Lavista, fotografía los momentos de recreo de esa familia hasta mediados de 1913. Después de realizar unas extraordinarias tomas de la entrada de las tropas de Villa y Zapata a la ciudad en diciembre de 1914, deja progresivamente de tomar fotografías hasta el 16 de septiembre de 1918, última fecha en que registra una anotación en su cuadernillo.

Nuestra hipótesis también considera una explicación del contexto temporal de las fotos: sólo las registradas en el cuadernillo son de Ángel Sandoval. Las anteriores (las de París, Atenas y Constantinopla) fueron tomadas por otro autor, quien registra a una familia sin relación aparente con los Lavista y sin identificar. Las posteriores (las de 1921) también podrían haber sido producidas por otro fotógrafo, bien, por un Ángel Sandoval mayor que no enfocaba ni exponía bien, cuestión poco probable.

Posdata

En una nota publicada en *El Heraldo* del 25 de octubre de 1919, se informa que el señor Ángel Sandoval murió al "tomar un sorbo de café en La Moderna":

> De pronto, sin que tuviera manifestación alguna de enfermedad, cayó al suelo víctima de terribles convulsiones que pusieron como es natural en alarma a sus amigos que se apresuraron a ir en busca de un médico. Cuando el facultativo llegó era tarde, pues el señor Sandoval tras de una conmoción cerebral de varios minutos falleció. [10]

¿Se trata de nuestro fotógrafo? Si así fuera, murió sin aviso en 1919. Después del último registro en el cuadernillo de 1918, quedaron en su cuaderno muchas hojas sin rellenar, que sin embargo estaban numeradas para acoger el registro de futuras fotografías.



Retrato de Ángel Sandoval vestido de charro, *ca.* 1910, autocromo, cat. 00012

[Notas]

---

[1] Carlo Ginzburg, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, trad. de Luciano Padilla, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 23.

[2] "El matrimonio de la Srita. Concepción Lavista", *El Tiempo*, México, 3 de agosto de 1903, p. 2.

[3] *Directorio General de la Ciudad de México*, México,

Ruhland y Ahlschier, 1903-1904, p. 296.

[4] *El País*, México, 12 de enero de 1914, p. 1.

[5] "50 Aniversario del 11 de abril de 59. Manifestación en Tacubaya", *El Diario*, México, 12 de abril de 1909, p. 2.

[6] "Los Mártires de Tacubaya. La manifestación del día 11", *El Mundo Ilustrado*, México, 27 de agosto de 1899, p. 3.

[7] "San Ángel, simpática despedida", *El Nacional*, México, 28 de septiembre de 1917.

[8] "El Casino de México. Un centro de reunión cosmopolita", *El Diario*, México, 24 de mayo de 1980, p. 7.

[9] "Inauguración del Casino de México. Se abre bajo los más excelentes auspicios", *El Popular*, México, 7 de mayo de 1908, p. 3.

[10] "Murió al tomar un sorbo de café en La Moderna", *El Heraldo*, México, 25 de octubre de 1919, p. 5.

BIBLIOGRAFÍA

Directorio General de la Ciudad de México, México, Ruhland y Ahlschier, 1903-1904, 740 p.

Memoria de las obras del Sistema de Drenaje Profundo del Distrito Federal, tomo II, México, Departamento del Distrito Federal, 1975, 237 p.

México en el tiempo. Fisonomía de una ciudad, México, Talleres de Excélsior, 1945, 302 p.

Álbum La Capital de México, 1876-1900, introd. de Teresa Matabuena, México, Universidad Iberoamericana, 2003, 78 p.

Alonso, Manuela, Cecilia Gutiérrez Arreola y María Valdeolivas Abad, *México en Cantabria. Imágenes de un patrimonio común*, Santander, Gobierno de Cantabria, Ayuntamiento de Santander, 2006, 95 p.

Arnal Lorenzo, Ariel, "Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de Mexico", 1910-1915, tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, 2002, 180 p.

Arnal Lorenzo, Ariel, "Los rurales mexicanos. Civilización de la barbarie", *20/10 Memoria de las revoluciones de México*, v. 7, México, Porrúa, 2008, p. 143-155.

Barros, Cristina y Marco Buenrostro, *Vida cotidiana. Ciudad de México, 1850-1910*, México, Conaculta, UNAM, FCE, 2003, 200 p.

Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *en Discursos interrumpidos*, trad. de Jesús Aguirre, v. I, Madrid, Taurus, 1973, 17-57.

Benjamin, Walter, Libro de los pasajes, ed. de Rolf Tiedeman, trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005, 1102.

Benjamin, Walter, Poesía y capitalismo, pról. y trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1999, 190 p.

Berumen, Miguel Ángel (coord.), *México: fotografía y revolución*, México, Lunwerg / Televisa, 2009, 400 p.

Berumen, Miguel Ángel, 1911. La batalla de Ciudad Juárez / II. Las imágenes, Cuadro x Cuadro, imagen y palabra, 2003, 208 p.

Berumen, Miguel Ángel, Pancho Villa. La construcción del mito, Cuadro x Cuadro, imagen y palabra, 2005, 179 p.

Breña Valle, Gabriel, *Aquel espacio cautivo. Fotos estereoscópicas de la ciudad de México de 1896 a 1913*, México, Banco de Crédito y Servicio (BANCRESER), 1993, 206 p.

Brunk, Samuel, *Emiliano Zapata: Revolution & Betrayal in Mexico*, Nuevo Mexico, University of New Mexico Press, 1995, 360 p.

Casasola, Gustavo, *Historia gráfica de la revolución mexicana, 1900-1970*, 2a. ed., v. 3, 4 y 5, México, Trillas, 1973.

Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, October, MIT Press, l990, 186 p.

De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños,* v. 1, México, UNAM-IIE, 1996, 271 p.

De Mauleón, Héctor, *El tiempo repentino. Crónicas de la Cd. De México en el siglo* XX, México, Cal y Arena, Nexos, 2004, 252 p.

Díaz y de Ovando, Clementina, *Invitación al baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-2910)*, 2 t., México, UNAM, 2006.

Eder, Josef Maria, *History of Photography* (3a. ed.,1905), trad. de Edward Epstean, Nueva York, Dover, 1972, 860 p.

Elizondo, José F., *El país de la metralla. Revista en un acto, dividido en cinco cuadros y un apoteosis*, México, Talleres de Imprenta y Fotograbado Novedades, 1913, 33 p.

Espino Barros, Eugenio, *Fotógrafo moderno*, pres. de Romeo Flores, Monterrey, Fototeca del Centro de las Artes, 2007, 300 p.

Fernández, Miguel Ángel, "El jardín de Limantour", *Arqueología Mexicana*, v. 10, n. 57, septiembre-octubre 2002, p. 87.

Freud, Sigmund, "Recordar, repetir y reelaborar.

Nuevos consejos sobre la técnica del psiconálisis II" (1914), *Obras completas*, v. XII, Buenos Aires, Amorrortu, 1996, p. 145-157.

García, Genaro, *Crónica oficial de las fiestas del primer centenario de la Independencia de México (1911)*, ed. facsimilar, México, Centro de Estudios de Historia de México, 1991, 307 p.

Gautrand, Jean Claude, "La stéréoscopie", en Michel Frizot, *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Bordas, 1995, p. 178.

Ginzburg, Carlo, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, trad. de Luciano Padilla, Buenos Aires, FCE, 2010, 492 p.

González Flores, Laura, *La ciudad de México. Seis paseos fotográficos*, México, Fundación Cultural Televisa/El Equilibrista, 2008, 390 p.

González Flores, Laura, "Técnica fotográfica y mirada. La fotografía en el país de la metralla", en Miguel Ángel Berumen, *México: fotografía y revolución*, México, Lunwerg/Televisa, 2009, p. 53-61.

González Flores, Laura, "Vistas, proyecciones y sensaciones. Apuntes sobre la historia de la fotografía de arquitectura en México", en *Fotógrafos arquitectos*, México, Banamex/Conaculta, 2006, p. 27-43.

Kahlo, Guillermo, Mexiko 1904, introd. de Teresa Matabuena, México, Universidad Iberoamericana, 2006,

86 p.

Labrandero Íñigo, Magdalena, Alfonso de María y Campos, y Álvaro Matute (coords.), *Nuestro México. La revolución maderista, n. 3*, México, UNAM, 1983, 55 p.

Labrandero Íñigo, Magdalena, Alfonso de María y Campos, y Álvaro Matute (coords.), Nuestro México, La Decena Trágica. 1913, n. 4, México, UNAM, 1983, 55 p.

Labrandero Íñigo, Magdalena, Alfonso de María y Campos, y Álvaro Matute (coords.), Nuestro México, La ocupación de la ciudad de México, n. 5, México, UNAM, 1983, 55 p.

Lozoya, Johanna, *Ciudades sitiadas. Cien años a través de la metáfora arquitectónica*, México, Tusquets, 2010, 192 p.

Matute, Álvaro, "Del ejército constitucionalista al ejército nacional. Consideraciones generales", *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, v. 6, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1977, p. 153-183.

Mora, Carl J., *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*, Berkeley, University of California Press, 1989, 187 p.

Mraz, John, "Picturing Mexico´s Past: Photography and "Historia Gráfica", *South Central Review*, v. 21, n. 3, otoño 2004, p. 24-45.

Muñoz, Ignacio, *Guía completa de la Ciudad y Valle*

de México, México, Ediciones León Sánchez, 1927, 458 p.

Nead, Lynda, "Anymating the Everyday: London on Camera circa 1900", *Journal of British Studies, n. 43*, enero 2004, p. 65-90.

Novo, Salvador (*comp.), Seis siglos de la ciudad de México*, México, FCE, 1974, 109 p.

Platón, *Diálogos*, introd. de Francisco Larroyo (Colección Sepan Cuántos..., 13), México, Porrúa, 2000, 785 p.

Prantl Adolfo y José L. Groso, *La ciudad de México. Novísima guía universal de la capital de la República Mexicana. Directorio de vecinos y prontuario de la organización y funciones del gobierno federal y oficinas de su dependencia*, México, Juan Buxó y compañía, 1901, 1006.

Richard, Pierre-Marc, "La vie en relief. Les séductions de la stéréoscopie", en Michel Frizot, *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Bordas, 1995, p. 174-183.

Rodríguez, José Antonio, "Espectáculos para la visión en la primera mitad del siglo XIX", en Ángel Miquel, Jesús Nieto Sotelo y José Antonio Rodríguez, *La linterna mágica en México*, Ediciones sin Nombre, 2004, p. 33-48

Santibáñez, Manuel, *Reseña histórica del Cuerpo de Ejército de Oriente*, 2 v., México, Tipografía de la Oficina Impresora de Estampillas, 1893.

Tovar y de Teresa, Guillermo, *La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido*, vols. 1 y 2, México, Vuelta, Fundación Cultural Televisa, 1990.

Vázquez, S.G., *México y sus alrededores. Guía descriptiva ilustrada*, México, Imprenta Lacaud, 1910, 279 p.

Wendell Holmes, Oliver, “The Stereoscope and the Stereograph”, en Alan Trachtenberg, *Classic Essays in Photography*, New Haven, Leete´s Books, 1980, p. 71-82.

HEMEROGRAFÍA

El Diario, México, 12 de abril de 1909, 24 de mayo de 1908.

La Iberia, México, 8 de noviembre de 1910.

La Ilustración Popular, México, 16 de abril de 1911.

La Ilustración Semanal, México, 3 de marzo de 1914 y 7 de diciembre de 1914.

El Imparcial, México, 10 de julio de 1907 y 14 de noviembre de 1910.

El Fotógrafo Mexicano, México, n. 7-12, 1900.

El Grito del Pueblo, Orizaba, 7 de noviembre de 1911.

El Heraldo, México, 25 de octubre de 1919.

El Mundo, México, 4 de junio de 1890.

El Mundo Ilustrado, México, 27 de agosto de 1899 y 18 de septiembre de 1910.

El Nacional, México, 28 de septiembre de 1917

El Noticioso, Puebla, 10 y 21 de febrero y 14 de marzo de 1849

El País, México, 17 de septiembre de 1910.

El Popular, México, 7 de mayo de 1908.

La Semana Ilustrada, México, 16 de diciembre de 1910.

Tierra y trabajo, México, 1 de mayo de 1910.

El Tiempo, México, 3 de agosto de 1903.

FILMOGRAFÍA

Memorias de un mexicano (1950), DVD, Fundación Carmen Toscano, 1985 (110 min).

Contenido

Índice